

आर्य और भारतीय नाट्यकला



सुरेन्द्रनाथ दीक्षित

©	डॉ० सुरेन्द्रनाथ दीक्षित, १९७०
प्रथम संस्करण	१९७०
प्रकाशक	राजकमल प्रकाशन प्रा० लि०, न फौज बाजार, दिल्ली-६
मुद्रक	नवीन प्रेस, दिल्ली-६
मूल्य	३०.००
सज्जा	मुखदेव दुग्गल



बिहार विश्वविद्यालय की पी एच० डी०
उपाधि क लिए स्वीकृत
शोध अवधि



राजकमल प्रकाशन

विल्ली ६

पटना-६

भारतीय विद्या के अनन्य प्रेमी
प्रातः स्मरणीय परम श्रद्धास्पद
पूज्य पितृदेव स्व० बाबू
यदुवंश सिंह जी
की
पुण्य स्मृति में

आगिकं भुवनं यस्य वाचिकं सर्ववाङ्मयम् ।
आहार्यं चन्द्रतारादिस्तं जुमः सात्त्विकं शिवम् ॥

भरत (भरतो) की शाश्वत साधना का परिनिष्ठित परिणाम है नाट्यशास्त्र। बिना नाट्यशास्त्र के भारतीय नाट्यकला की कल्पना ही नहीं की जा सकती, पर वह न केवल नाट्य-कला ही अपितु काव्य, संगीत एवं नृत्य आदि विभिन्न ललितकलाओं का भी विश्वकोष है। प्राचीन भारतीय नाट्यकला ने प्रागैतिहासिक काल में ही आयी एवं आर्यतर सभ्यताओं के सगम का मार्ग प्रशस्त किया था, इसकी पुष्टि तो नाट्यशास्त्र से ही होती है। सच्ची कला संवेदना से जन्म लेती है, जहाँ सारे विरोध और संघर्ष एकरंग, एकरूप हो जाते हैं। यही कारण है कि भरत ने समस्त मानव की एकता के मांगलिक अनुष्ठान का महान् समारंभ सर्वलोकानुरंजनकारी नाट्यकला के माध्यम से किया था। देवों और दानवों ने संघर्ष को भूल एक ही रगमडप पर 'महेन्द्र विजयोत्सव' का रगमंचन हर्षोत्फुल्ल हो देखा था, क्योंकि वह देवों की विजय या दानवों की पराजय की कथा का नाटक नहीं, वह तो नाना भावोपसपन्न, नानावस्थान्तरात्मक, शुभाशुभ विकल्पक तीनों लोकों का भावानुकीर्तन रूप था।

भरतमुनि ने आज से सदियों पूर्व भारत की सामाजिक, सांस्कृतिक और जातीय एकता की भगलमयी कल्पना को नाट्यकला के माध्यम से प्रकृत रूप दिया। इस रूप में वे वाल्मीकि और व्यास की गौरवशाली पंक्ति में खड़े दिखाई देते हैं। रामायण और महाभारत ने हमारी समग्र चेतना को आलोकित और उत्प्रेरित किया है। भारतीय नाट्यशास्त्र यद्यपि लक्षणग्रन्थ है, पर वह एक ओर नदिकेश्वर, धनजय, सागरनदी, अभिनवगुप्त, शाङ्गधर आदि नाट्य एवं संगीत कला के चिन्तकों को प्रभावित करता रहा है तो दूसरी ओर भास, शूद्रक, कालिदास, भवभूति, हर्ष और राजशेखर जैसे महान् नाटककारों के नाट्यशिल्प का प्रेरणा-स्रोत बना रहा है। इन महत्तर कृतियों से प्रनूत भारत के सांस्कृतिक गौरव और कला-समृद्धि का मधुर सौरभ सदियों बाद भी किस उद्बुद्ध भारतीय के मन-प्राण को सुवासित और अनुरजित नहीं कर देता !

विषय की व्यापक पृष्ठभूमि

नाट्यशास्त्र भरतमुनि की एकमात्र महान् कृति है। भारतीय कलाओं के इस विशाल कोष की रचना से पूर्व भी भारतीय जन-जीवन में कला की विभिन्न विधियाँ थी, पर अविकसित और बिभ्रंखल रूप में। पाणिनि के काल में नट-सूत्र वर्तमान थे। पतंजलि के काल में कंस-वध और बलिबधन की कथाएँ नाट्यायित होती थी, परन्तु नट, ग्रथिक और शोभिक आदि नाटकीय पत्रों की सामाजिक मर्यादाएँ पतनोन्मुख हो रही थी। नाट्य के विभिन्न अंगों का व्याख्यान शिष्य-आचार्य की परंपराओं में हो रहा था। परन्तु भरत ने पहले-पहल नाट्यकला को शास्त्र का व्यवस्थित और वैज्ञानिक रूप दिया। नाट्य का उद्भव, नाट्य की रचना, नाट्य-मंडप, नाट्य का अभिनयन आदि विभिन्न विषयों का इतना परिनिष्ठित और व्यापक विवेचन न तो

पहले हुआ और न बाद में ही

वस्तुतः भरत के लिए नाट्य शब्द अत्यंत व्यापक है। कोई ऐसा ज्ञान, वा. एसा गित्य, कोई ऐसी विद्या और न कोई ऐसी कला है, जिसका नाट्य में उपयोग नहीं होता। रति, विनय, संगीत, नृत्य और वाद्यकलाओं के अतिश्रित भवन-निर्माण, अंग-प्रसाधन, आभरण-धरता, विन्यास, वस्त्ररजन, अस्त्र-शस्त्र-रचना और पुस्तकविधि आदि न जाने कितने गिनती के प्रयोग रंगशिल्पी किया करते हैं। इन गिल्पो और कलाओं के समानयन से नाट्य-कला को पूर्णता प्राप्त होती है।

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।

न तत्कर्त्तुं न योगोऽसौ नाट्योऽस्मिन्न दृश्यते ॥ ना० द्रा० १।११६

भरत-प्रवर्तित भारतीय नाट्यकला को यह भागीरथी चतुर्मुखी हो प्रवाहिन होती हुई मालूम पड़ती है। भारतीय नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ एवं नाट्यकृतियों के अध्ययन और विश्लेषण में भारतीय नाट्यकला के उन महत्त्वपूर्ण आयामों से हमारा परिचय होता है, जो कवि, नाट्य-शास्त्र-प्रणेता, नाट्य-प्रयोक्ता और प्रेक्षक के रूप में प्रसिद्ध हैं। इन प्रमुख आयामों की विशाल परिधि में 'भारतीय नाट्यकला' के उदात्त स्वरूप का हम दर्शन करते हैं। कवितां धनुर्वृत्त और पात्र के शील आदि के आधार पर नाट्यरचना करता है, उसे एक ओर नाट्यशास्त्रप्रणता की दृष्टि से दिशा-निर्देश मिलता है, तो दूसरी ओर लौकिक जीवन का मुखदुःखान्मक परिदृश्य प्रभूत सवेदना और शक्ति प्रदान करता है। शास्त्रीय सिद्धान्त और जीवन की वास्तविकता में अनुप्राणित नाट्य-रचना को नाट्य-प्रयोक्ता रंगभूमि पर प्रस्तुत करता है, वह। भी वह लोक-धर्मी और नाट्यधर्मी विधियों द्वारा आगिक आदि विभिन्न अभिनयों के माध्यम से उस नाट्य-रचना को प्रेक्षक के हृदय में रसास्वाद की दशा तक ले जाता है, अभिनयन करता है, ईमानिए वह अभिनेता भी होता है। नाट्यप्रयोक्ता की कार्य-परिधि तो बहुत ही विस्तृत है। रंगमण्डप की रचना, दृश्य-विधान, पात्रों का उपयुक्त चयन, अवस्था के अनुरूप वेषविन्यास, वेषानुरूप गति-प्रचार, गति के अनुरूप ही अन्य सम्बद्ध भावभंगिमाओं और मुद्राओं का प्रदर्शन, प्रयोग की उत्तमता का रंगप्राणिको द्वारा निर्धारण, वाचिक अभिनय द्वारा कविकृत वाक्य का यथोचित पाठ्य, आहार्य विधियों का समुचित विधान, सात्त्विक भावों की अभिव्यक्ति और गीतवाद्य आदि का यथास्थान रागात्मक प्रयोग—सब नाट्यकला के अंग बनकर ही तो उपस्थित होते हैं। रंगमण्डप पर नाट्यकला से संबंधित नाना शिल्प और मंडन-विधियाँ नाट्यकला ही होती हैं।

विषय की सीमा

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में यह अनुसंधेय है कि नाट्यकला के इस व्यापक क्षेत्र में भरत की देन क्या है। नाट्यसिद्धान्त और प्रयोग से सम्बन्धित विभिन्न विषयों पर भरत ने जिन सिद्धान्तों का आकलन किया है, उनका परवर्ती नाट्यकारों, नाट्यशास्त्र-प्रणेताओं और रंगशिल्पियों पर क्या प्रभाव पड़ा है, उनकी चिन्तन-धारा और प्रतिभा को भरत ने अपने विचारों और कल्पनाओं तथा प्रयोग-विज्ञान से किस सीमा तक अनुप्राणित और परिपुष्ट किया है? भरत एवं परवर्ती आचार्यों के विचारों में अपेक्षाकृत मौलिकता किसमें है, क्या नाट्यकला के तथैव क्षेत्रों को अपनी विचार किरणों से आलोकित किया है? जब तक भरत एवं उनके परवर्ती आचार्यों की आ

का पुनर्जागरण क्रमबद्ध एवं वैज्ञानिक विश्लेषण नहीं होता, तब तक मरत की डेन का महत्ता का तात्त्विक मूल्यांकन नहीं हो सकता। अतएव हमारी विचार-परिधि में भरत के पूर्ववर्ती (?) एवं परवर्ती आचार्यों के लक्षणग्रंथों में निर्धारित नाट्यसिद्धान्त और प्रयोग विज्ञान तुलना के रूप में प्रस्तुत होते हैं। भरत का नाट्यशास्त्र तो हमारा आधार ग्रंथ है पर उनके अतिरिक्त अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रंथ पूर्णतया या आंशिक रूप से अनुसंधान की यात्रा में आलोकदान करते रहे हैं, उनमें से कुछ निम्नलिखित हैं—

१ अग्निपुराण, २. विष्णुधर्मोत्तरपुराण, ३ हरिवंश (विष्णुपर्व ८८-९३), ४. नाट्य-शास्त्र सग्रह, ५ अभिनय दर्पण (नटिकेश्वर), ६ भरतार्णव (नटिकेश्वर), ७ दशरूपक (धनजय), ८. अभिनवभारती (अभिनवगुप्त), ९. नाट्यदर्पण (रामचन्द्र गुणचन्द्र), १० भावप्रकाशन (शारदातनय), ११. नाटक लक्षण रत्नकोष (सागरनदी), १२ रसार्णव मुद्राकर (जिग भूपाल), १३. साहित्य दर्पण (विश्वनाथ), १४. काव्यानुशासन (हेमचन्द्र), १५. संगीत रत्नाकर (शाङ्गधर), १६. मानसार, १७. शिल्परत्न, और १८. मत्स्यपुराण आदि।

इन उपर्युक्त लक्षणग्रंथों के अतिरिक्त काव्यशास्त्रीय ग्रंथ भी अनुसंधान में सहायक रहे हैं। नाट्यप्रयोगविज्ञान के प्रधान अंग वाचिक अभिनय का विधान स्वरव्यजनयुक्त शब्द, छन्द, लक्षण और गुणालंकारयुक्त वाक्य पर निर्भर करता है। भरत का एतत्संबंधी विधान अन्य पूर्ववर्ती आचार्यों की तुलना में किस कोटि का है, इसके निर्धारण के लिए इन परवर्ती काव्यशास्त्र के ग्रंथों की समीक्षा की आवश्यकता होती है। इनमें से कुछ प्रमुख निम्नलिखित हैं—

- (१) काव्यालंकार (भामह),
- (२) काव्यादर्श (दांडी),
- (३) ध्वन्यालोक (आनन्दवर्धनाचार्य),
- (४) ध्वन्यालोकलोचन (अभिनवगुप्त),
- (५) काव्यालंकार सूत्रवृत्ति (वामन),
- (६) काव्यप्रकाश (मम्मट),
- (७) काव्यमीमांसा (राजशेखर),
- (८) काव्यालंकार (रुद्रट), एवं
- (९) छन्दसूत्र (पिंगल) आदि।

इन लक्षणग्रंथों के अतिरिक्त भास से राजशेखर तक के संस्कृत और प्राकृत के नाटक और उन पर मनीषी आचार्यों द्वारा की गयी महत्त्वपूर्ण टीकाएँ भी हमारे परीक्षण की परिधि में आती हैं। इन आचार्यों की टीकाओं में भरत, धनजय, और अभिनवगुप्त आदि आचार्यों के अतिरिक्त भातृगुप्त और कोहल आदि अपेक्षाकृत कम परिचित आचार्यों की नाट्यकला सम्बन्धी मान्यताओं का भी परिचय प्राप्त होता है। इनमें शकुन्तला पर राघवभट्ट, महावीर-चरित और वेणीसंहार पर जगद्धर और मृच्छकटिक पर पृथ्वीधर की टीकाएँ विशेष रूप से अनुसंधान की यात्रा में दिग्दर्शन करती रही हैं।

आनुषंगिक रूप से भारतीय नाट्यकला पर समग्रता की दृष्टि से विचार करते हुए मध्यकाल के संगीत-प्रधान नाटकों की चर्चा तो हुई है, परन्तु उन्नीसवीं सदी के बाद आधुनिक युग में भारतीय नाट्यधारा के विकास पर भी हमारी दृष्टि गई है। इस संदर्भ में विशेषकर

भारतेन्दु, प्रसाद प्रमी मिलिंद रामकुमार वर्मा बेनीपुरी भायर और लक्ष्मीनारायण मिश्र आदि के नाटक और उनके प्रयोग तथा भारतेन्दु, बाबू श्यामसुन्दर दास, गुलाब राय और १७० दशरथ ओझा आदि के नाट्य-सिद्धान्त भरत के नाट्य-सिद्धान्तों के प्रभाव की खोज में हमारी तुलनात्मक चिन्ताधारा में आकर मिल गये हैं।

विषय से संबद्ध सामग्री

विषय के स्वरूप और सीमा-निर्धारण के प्रसंग में हमने उन कुछ प्राचीन ग्रन्थों का संकेत किया है जो हमारे अनुसंधान के मार्ग में सहायक रहे हैं। प्राचीन भारतीय साहित्य के ऐतिहासिक शोध और साहित्यिक मूल्यांकन की दृष्टि से गत डेढ़ सौ वर्षों में यूरोपीय एवं भारतीय विद्वानों द्वारा विपुल साहित्य लिखा गया है। विनियम जोन्स द्वारा १७७९ में अनूदित 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' के प्रकाशन के बाद प्राचीन भारतीय नाटक और नाट्यकला को भी पाश्चात्य मन्त्री-पियों के गवेषणात्मक अध्ययन का लाभ हुआ है। एच० एच० विल्सन की 'इण्डियन थियेटर' नामक पुस्तक (१८२६) के प्रकाशन-काल तक नाट्यशास्त्र उपलब्ध नहीं था। हॉल महोदय ने दशरूपक के अनुवाद में नाट्यकला के प्रयोग-पक्ष की कोई विवेचना नहीं की। इस बीच प्रसिद्ध यूरोपीय विद्वान् वान श्राडर, पिश्चेल, हर्टेल, रिजवे, जैकोवि, मिल्वान् लेवी तथा कीथ प्रभृति विद्वानों ने संस्कृत नाटकों के उद्भव और विकास की समस्या पर ऐतिहासिक विकास की दृष्टि से विचार किया है। कीथ का 'संस्कृत ड्रामा' नाटकों के रचनाकाल और काव्य-सौन्दर्य पर गभीर विवेचनात्मक ग्रन्थ होने के कारण अब भी सदर्थ-ग्रन्थ के रूप में समादृत है। परन्तु नाट्यशिल्प और उसकी प्रयोगविधियों का विवेचन उसमें अत्यन्त स्वल्प है।

लगभग गत सौ वर्षों से नाट्यशास्त्र के प्रामाणिक संस्करण के संपादन की दिशा में प्रयत्न जारी है। यूरोप से नाट्यशास्त्र का अधूरा ही संस्करण प्रकाशित हुआ। भारत में नागरी लिपि में प्रकाशित काशी और काव्यमाला संस्करण पूरे तो हैं पर पाठ की शुद्धता की दृष्टि से उसने विश्वसनीय नहीं है। अभिनव-भारती टीका सहित नागरी लिपि में नाट्यशास्त्र का प्रकाशित संस्करण चार भागों में पूरा हुआ है। अभिनव-भारती टीका के कारण इसका महत्त्व तो है ही, पर पाठ-भेदों के उल्लेख के कारण भी यह संस्करण बहुत उपयोगी है। मनमोहन घोष द्वारा अंग्रेजी में अनूदित तथा मूल पाठ-सहित संपादित नाट्यशास्त्र का संस्करण संभवतः सर्वाधिक प्रामाणिक है और अपनी महत्त्वपूर्ण पादटिप्पणियों के कारण अत्यन्त उपयोगी भी है। आचार्य विश्वेश्वर द्वारा नाट्यशास्त्र के प्रथम, द्वितीय एवं षष्ठ अध्याय के मूल तथा अभिनव भारती टीका पर प्रकाशित व्याख्या अत्यन्त विद्वत्तापूर्ण है तथा भ्रमस्थलों का उद्घाटन करने वाली है। डॉ० रघुवंश द्वारा १-७ अध्यायों का संपादन एवं अनुवाद एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है।

काशी एवं काव्यमाला संस्करणों में भूमिका नाममात्र है। अन्य संस्करणों की भूमिकाओं, पादटिप्पणियों और परिशिष्टों में मुख्यतया रचनाकाल, पांडुलिपियों और प्रतिपाद्य विषय की चर्चा है। नाट्यकला, नाट्यप्रयोग विज्ञान, नाट्य के काव्यशास्त्रीय पक्ष तथा रंगबंध के संबंध में पर्याप्त सामग्री नहीं है।

नाट्यशास्त्र के काल-निर्धारण के संबंध में पी० वी० काणे और एस० के० दे के प्रसिद्ध ग्रंथों हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स (१९६१) तथा संस्कृत पोएटिक्स (१९६०) में महत्त्वपूर्ण

सामग्री का सफलन किया गया है। इन आधुनिक आचार्यों ने नाट्यशास्त्र का विवेचन काव्यशास्त्र के ऐतिहासिक विवेचन के क्रम में किया है न कि महान् कलात्मक विषयताओं के विवेचन के रूप में। इस अर्थ में भारतीय नाटक और रंगमंच पर बहुत से शोध ग्रंथ प्रकाश में आये हैं। दासगुप्ता के इण्डियन स्टेज (१९३४) में बंगला रंगमंच पर पश्चिमी रंगमंच के प्रभाव तथा उसके विकास की दिशाओं का अनुसंधान किया गया है। आर० के० याज्ञिक के इण्डियन थियेटर (१९३३) में भारत के प्रादेशिक रंगमंच पर विदेशी प्रभाव तथा मराठी रंगमंच की प्रगति का सकेत किया गया है। मुत्कराज आनन्द का 'इण्डियन थियेटर' आधुनिक रंगमंचों पर आधारित परिचयात्मक ग्रन्थ है। चन्द्रभानु गुप्त का 'इण्डियन थियेटर' (१९५४) प्राचीन भारतीय रंगमंचीय शैली से संबंधित है। संस्कृत नाटकों के प्रस्तुतीकरण की प्रक्रिया का अनुसंधान इसका मुख्य लक्ष्य है। परन्तु आगिक अभिनय पर प्रस्तुत मामग्री अत्यन्त अपर्याप्त है और वाचिक अभिनय के विभिन्न अंग इनके विवेचन की परिधि में नहीं आते। यद्यपि स्वयं भरत ने वाचिक अभिनय को 'नाट्य के तनु' के रूप में स्वीकार किया है। एस० एन० शास्त्री का शोध-प्रबन्ध 'लॉज एण्ड प्रैक्टिसेज ऑफ़ संस्कृत ड्रामा' संस्कृत नाटकों में व्यवहृत नाट्य-नियमों के अनुसंधान में प्रवृत्त है। इसमें नाट्य के रचनात्मक तथा वाचिक अभिनय के अन्तर्गत कुछ विषयों का तुलनात्मक विवेचन तो है, पर विभिन्न अभिनयों, रंगमंडप अथवा दृश्यविधान का कोई विवरण नहीं दिया गया है। मुझे 'भरत की देन' के व्यापक स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए नाट्यकला के रचनात्मक, रसात्मक और अभिनयात्मक इन तीनों विभिन्न केन्द्रबिन्दुओं तक अपने अनुसंधान की परिधि का विस्तार करना पड़ा है। इनके अतिरिक्त मन्कद, राघवन्, मनमोहन घोष और जागीरदार आदि के नाट्य और रंगमंच-संबंधी ग्रन्थों तथा शोध-पत्रिकाओं में प्रकाशित बहुमूल्य निबन्धों ने दिशा-निर्देश किया है।

हिन्दी में प्राचीन भारतीय नाट्यकला के सम्बन्ध में शोध के रूप में अत्यन्त नगण्य कार्य हुआ है। काव्यशास्त्र के ग्रन्थों का अनुवाद या तदन्तर्गत विचारों के सकलन का कार्य बड़ी तेजी से हो रहा है, पर नाट्यशास्त्र उपेक्षित ही रहा है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी की 'भारतीय नाट्यशास्त्र की परम्परा' एक अपवाद है। इस महत्त्वपूर्ण प्रबन्ध द्वारा प्राचीन भारतीय नाट्य-परम्परा को दृष्टि में रखकर शोध कार्य करने वालों को प्रेरणा मिलती है। डॉ० दशरथ ओझा के प्रसिद्ध शोध-प्रबंध 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास' की पूर्वपीठिका के रूप में तथा 'नाट्य-समीक्षा' में संकलित सामग्री बहुत सुलगी हुई है और उसमें प्राचीन भारतीय नाट्य-परम्परा पर एक महत्त्वपूर्ण दृष्टिकोण का सकेत मिलता है। राय गोविन्द चन्द्र लिखित 'भरत के नाट्यशास्त्र में रंगशालाओं के रूप' का प्रतिपाद्य भात्र रंगमंच है। प्राचीन काव्यशास्त्र की परम्परा को दृष्टि में रखकर लिखे गये प्रो० बलदेव उपाध्याय के 'भारतीय काव्यशास्त्र' तथा डॉ० नगेन्द्र को 'भारतीय काव्यशास्त्र की परम्परा' में परम्परागत काव्यशास्त्र का अध्ययन लक्ष्य है। नाट्यकला के लिए वहाँ अवकाश नहीं है। डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल के नूतन ग्रंथ 'प्राचीन भारतीय लोक-धर्म' के द्वारा नाट्योत्पत्ति की समस्या पर प्रकाश पड़ता है।

हिन्दी के 'पौराणिक नाटक' (देवर्षि सनाढ्य) और 'हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव' (श्रीपति त्रिपाठी) जैसे अन्य बहुत-से नाटक-सम्बन्धी शोध-ग्रन्थों में भी भरत तथा प्राचीन भारतीय

से सम्बन्धित विचारों का गृष्टमूर्ति के रूप में आकलन किया गया

है। मेरे लिए उनकी उपयोगिता इसी अंश में थी कि भरत की महत्ता आधुनिक शोध-ग्रन्थों में स्वीकार्य होती जा रही है।

विषय की मौलिकता

भरत और भारतीय नाट्यकला के सम्बन्ध में उपलब्ध सामग्री बहुत कम थी। अन्य शास्त्रीय ग्रन्थों के अतिरिक्त विशेषकर नाट्यशास्त्र और अभिनय भारती ही मेरे अनुसंधान मार्ग के दो महान् प्रकाश-स्तंभ रहे हैं, जिनके आलोक में राह ढूँढ़ता रहा हूँ। नाट्यशास्त्र के पाठभेद, ऋटिपूर्ण पाठ और यत्र-तत्र विषय की अस्पष्टता और दुरुहता के कारण मेरा यह कार्य कितना दुःसाध्य था, यह नाट्यशास्त्र की वर्तमान पाठ-पद्धति से परिचित विद्वान् अनुमान कर सकते हैं। नाट्यशास्त्र के आधुनिक मर्मज्ञों के अतिरिक्त अभिनवगुप्त की अभिनव भारती ने मेरा मार्ग आलोकित किया है। निःसंदेह गन पचास वर्षों में भरत और नाट्यशास्त्र पर लिखित बहुत-सी सामग्री के परिशोधन के क्रम में भी अपने शोध के लिए बहुत-सी उपयोगी सामग्री मिली। यथास्थान मैंने उसका भी उपयोग किया है।

अनुसंधान के क्रम में मैंने बार-बार यह अनुभव किया है कि भरत नाट्य-कला के माध्यम से भारतीय संस्कृति और सभ्यता में जो श्रेष्ठ, सुन्दर, महान्, भव्य और मधुर था, उसकी अभिव्यक्ति और अनुभूति का एक कलात्मक माध्यम हमारे पूर्वजों को सौंप गये। सोलहवीं सदी तक के लक्ष्य और लक्षण ग्रन्थों तथा नाट्य-प्रयोग के रूपों और भारतीय संस्कृति को उससे जीवन और गति मिलती रही। भास से राजशेखर और धनजय से विश्वनाथ तक के आचार्य उस परम्परा का बहन करते आये हैं। न जाने कितने नाट्याचार्यों और रंगशिल्पियों ने प्रयोग के क्रम में भरत-निर्दिष्ट भारतीय नाट्यकला को सदियों तक जीवित रखा। मुसलमानों के आक्रमण ने नाट्यकला को उसके ऊँचे सिंहासन से अपदस्थ तो किया ही, परन्तु ब्रिटिशों के राजनीतिक और सांस्कृतिक आक्रमण ने भारतीय नाट्यकला पर साधारण कुठाराघात नहीं किया है। प्रायः हमारे सब देशी रंगमंच विदेशी नाट्य-पद्धति की छाया में विकसित हुए। हमारा विगत सौ वर्षों का इतिहास इसका साक्षी है। पर एक अद्भुत बात यह रही कि ब्रिटिश-प्रभाव के चकाचौंध में भी संस्कृत नाट्य और उनके रूपान्तरों के रंगमंचीकरण के माध्यम से वह युग भी भारतीय नाट्य के प्रति सजग अवश्य रहा। स्वतंत्रता के बाद तो यह चेतना और भी उद्बुद्ध हुई है। अपने देश में संस्कृत के नाटकों का अभिनय तो हो ही रहा है, विदेशों में भी कभी-कभी उत्साही कलाकारों द्वारा प्रदर्शित ये नाट्य कम लोकप्रिय नहीं रहे हैं।

दक्षिण-पूर्व एशिया के बहुत से देशों में नाट्यकला का जो वर्तमान स्वरूप है, उसके मूल में भी भारतीय नाट्यकला की कितनी देन है, यह अनुसंधान का विषय है। बृहत्तर भारत की संस्कृति और कला भारतभूमि की सतत प्रवहमान कला और संस्कृति का प्रतिरूप थी इसमें संदेह नहीं। वहाँ पर प्रचलित नाट्य के विविध रूपों की तुलनात्मक विवेचना से यह स्पष्ट हो जाता है। अतएव जिस कला ने कभी अन्य देशों की कला को गति और शक्ति दी थी, वह स्वयं अपने घर में बदिनी, वनवासिनी बनी रहे और भारतीय रंगमंच पर पाश्चात्य नाट्य-पद्धति ही फूल-फले, यह बात किस स्वाभिमानों भारतीय कला-चिन्तक के मन को नहीं सालती रही है। नाट्य-कला के पुनरुद्धार और पुनरुन्नयन के इस युग में मैंने अनुभव किया है कि जिस भरत की नाट्य

कला की विरामत ऐसी गौरवशाली है जिनमें भारतीय घर्षों बौद्ध और आर्य के साथ-साथ बृहत्तर एशिया में भी अपना प्रभुत्व स्थापित किया, उनके पुनरुद्धार की दिशा में हिन्दी भाषा के माध्यम से मैं भी अपने अनुसंधान का शुभारम्भ कहूँ।

भारतीय नाट्यकला पर भरत की चिन्तनधारा से सर्वथा पृथक् ही विचार करना शायद सम्भव नहीं है। भरत ने भारतीय नाट्यकला को व्यवस्थित शास्त्र और चिन्तनधारा का रूप दिया। वह इतना व्यापक, सूक्ष्म और तात्त्विक है कि परवर्ती कोई भी आचार्य उसके प्रभाव की छाया में ही कोई चिन्तनमूत्र प्रस्तुत कर सका। मौलिकता और व्यापकता की दृष्टि से भरत के नाट्यसिद्धान्तों में ऐसे बीज निहित हैं जिनका प्रयोग आधुनिकतम नाटको में भी सफलतापूर्वक हो सकता है। यह कम आश्चर्य की बात नहीं है कि इतनी सदियों पूर्व विश्व की किसी भी भाषा में नाट्य के इतने रूपों और पक्षों पर इतनी सूक्ष्मता और विस्तार के साथ कोई ग्रन्थ नहीं लिखा गया। निष्पक्षता से विचार करने पर उसके आंगिक, आहार्य और सात्त्विक अभिनय के सिद्धान्त, पाठ्य-विधि और पात्रों की भूमिका की पृष्ठभूमि में महत्त्वपूर्ण विचार-दर्शन विश्व की किसी भी उन्नत नाट्यकला के लिए आज भी ग्राह्य हैं। हमारी आज की नाट्यकला तो अधिकांशतः भारतीय नाट्यकला की उन रत्नविभूतियों से अनजान है, वे उपेक्षा और विस्मृति के गर्भ में पड़े उद्धार के लिए अब भी हमारी प्रतीक्षा में है। भरत की चिन्तनधारा में निष्पण्ण उन नाट्य-रत्नों को आधुनिक भारतीय नाट्यकला के सदर्भ में प्रस्तुत करना भी मेरे इस प्रयास का प्रधान लक्ष्य रहा है।

नाट्यशास्त्र के संपादन के क्रम में उसके रचनाकाल, प्राप्त पांडुलिपियों तथा प्रतिपादित विषयों की सामान्य चर्चा तक ही विद्वानों ने अपने को परिसीमित रखा था। भरत ने नाट्य-कला के सिद्धान्तों तथा प्रयोग-विज्ञान के सब पक्षों का जैसा संतुलित और तात्त्विक निरूपण किया है, उसका अपने-आपमें महत्त्व तो है ही, परन्तु परवर्ती कवियों और आचार्यों द्वारा प्रयुक्त और प्रतिपादित नाट्यकला से तुलना करते हुए इस शोध-प्रबन्ध में उसकी व्यापकता और महत्ता की भी स्थापना की गई है। इस रूप में व्यवस्थित रीति से वैज्ञानिक ढंग पर सबद्ध विषयों का विचार करने पर भरत की देन के सम्बन्ध में हम जिन निष्कर्षों पर पहुँचे हैं, उसका यथास्थान निर्देश भी किया गया है। अभी तक इस व्यापक एवं तुलनात्मक दृष्टि से भरत के नाट्य-सिद्धान्तों का मूल्यांकन नहीं किया जा सका है। मेरी जानकारी में न केवल हिन्दी में ही, अपितु हिन्दीतर भाषाओं में भी इस प्रकार का प्रयास नहीं किया गया है, इस दृष्टि से यह अपने ढंग का सर्वथा नूतन प्रयास है। किसी भी मान्यता का निर्धारण करने से पूर्व अनेक तात्त्विक विचारों का सकलन, आकलन और संतुलन आवश्यक है, उनके आधार पर प्रतिपादित निर्णयात्मक विचारों का निष्कर्ष प्रस्तुत किया जाता है। निःसंदेह इस शोध-प्रबन्ध में भरत के सिद्धान्तों के स्वरूप और महत्त्व के मूल्यांकन के क्रम में जिन निष्कर्षों को प्रस्तुत किया गया है, वे अमूल्य नहीं हैं इसलिए भी वे मौलिक हैं। उन सबकी पुष्टि भरत एवं अन्य प्राचीन तथा नवीन नाट्य एवं काव्यशास्त्र के महान् चिन्तकों की मूल विचारधारा से हुई है। इस प्रकार विचारतत्त्व को प्रस्तुत एवं प्रमाणित कर उसकी मौलिकता का पूर्ण निर्वाह किया गया है।

अभी तक अपने यहाँ प्राचीन भारतीय नाट्यकला के सम्बन्ध में जो भी सामग्री प्रस्तुत की गई है उसके मुख्य आधार ग्रन्थ रहे हैं—दशरूपक और साहित्यदर्पण भरत और अभिनव

गुप्त की गहन चिन्तनधारा की ओर विद्वानों की दृष्टि नहीं गई। अभिनवगुप्त द्वारा विग्विन्न अभिनव भारती (नाट्यशास्त्र पर विवृति) संपूर्ण रूप में हाल तक उपलब्ध भी नहीं थी। इन आचार्यों ने तो नाट्य की रचनात्मक कथावरतु, पात्र और रूपक-भेद तथा आंगिक रूप में समारम्भिक पक्ष पर ही विचार किया है, परन्तु भरत की दृष्टि में नाट्यकला इतनी परिमार्जित नहीं थी। प्रयोग-विज्ञान उसका सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण अंग है। इसी प्रयोग-विज्ञान के अन्तर्गत, आगिकादि चारों अभिनय, रंगमण्डप-निर्माण, दृश्यविधान, रंगशिल्पियों का संगठन आदि नाट्यकला सम्बन्धी अन्य कलाओं का भी उपवृंहण किया गया है। वस्तुतः यह उल्लेखनीय है कि दसवीं-बारहवीं सदी के आते-आते भारतीय नाट्यशास्त्रियों ने प्रयोगपक्ष की उपेक्षा कर केवल रचनात्मक पक्ष का ही प्रतिपादन किया। भरत ने वाचिक अभिनय के अन्तर्गत अपनी विवेचना द्वारा भारतीय 'काव्य-शास्त्र की परम्परा' का तथा रचनान्मक एवं अभिनयात्मक पक्ष के अन्य रूपों के मौलिक विवेचन द्वारा 'नाट्यशास्त्र', संगीत एवं नृत्तशास्त्र का प्रवर्तन किया।

विषय का वस्तुविधान

सम्पूर्ण शोध-प्रबन्ध दस अध्यायों में विभाजित है। प्रथम अध्याय में भरत के व्यक्तित्व, नाट्यशास्त्र के कालनिर्धारण, प्रकाशित संस्करणों एवं पाण्डुलिपियों, प्रतिपाद्य विषय, शैली, स्वरूप और विकास की अवस्थाओं के सम्बन्ध में प्रामाणिक रूप से सामग्रियों की विवेचना की गई है। द्वितीय अध्याय नाट्योत्पत्ति से सम्बन्धित है। नाट्योत्पत्ति के इतिहास में भरत के इन विचारों का बड़ा महत्त्व है। उक्त विषय की महत्ता को दृष्टि में रखकर नाट्योत्पत्ति-सम्बन्धी आधुनिक विचारों का तुलनात्मक विवेचन प्रस्तुत करते हुए अपना मतव्य प्रस्तुत किया गया है कि वैदिक और लौकिक दोनों परम्पराओं ने भारतीय नाट्योत्पत्ति को प्रभावित किया है। तीसरे अध्याय में नाट्यमण्डप, दृश्यविधान और यवनिका आदि के सम्बन्ध में भरत की भव्य कल्पना और भारतीय रंगमंच की रूपरेखा अंकित की गई है। चतुर्थ अध्याय में नाट्यकला के 'रचनात्मक पक्ष', 'रूपक-भेद', 'कथावरतु' और 'पात्र' के सम्बन्ध में भरत और परवर्ती नाट्यशास्त्रियों के विचारों का तुलनात्मक उपवृंहण किया गया है। पंचम अध्याय में भाव और रस का नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से विवेचन किया गया है। भाव के प्रसंग में ही भरत ने सात्त्विक भावों की अभिनय-विधि का विधान किया है। अतएव सात्त्विक अभिनय का पृथक् विवेचन अभिनय के प्रसंग में न कर यही प्रस्तुत किया गया है। शोध-प्रबन्ध के चतुर्थ और पंचम अध्यायों में प्रतिपादित नाट्यकला के रचनात्मक और रमात्मक पक्षों का ही परवर्ती नाट्यशास्त्र और रस-शास्त्र के ग्रन्थों में उपवृंहण हुआ। इस दृष्टि में भरत एवं परवर्ती आचार्यों के विचारों का तुलनात्मक विवेचन करते हुए तात्त्विक निष्कर्षों का संकेत यथा-स्थान दिया गया है।

छठे अध्याय में नाट्य के प्रयोग-विज्ञान के अभिनयात्मक पक्ष का प्रतिपादन है, इसमें कई खण्ड हैं—वाचिक, आंगिक और आहार्य। वाचिक अभिनय नाट्य एवं काव्यशास्त्र दोनों ही दृष्टियों से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। इसके अन्तर्गत नाट्य के पाठ्य पक्ष—छन्द, अलंकार, गुण, दोष और पाठ्य-विधियों पर भरत के विचारों की तुलनात्मक समीक्षा करते हुए विकासक्रम का निर्धारण किया गया है। आंगिक अभिनय में अंगोपांगों की चेष्टाओं द्वारा जिन मनोभावों का प्रकाशन होता है, उनका विस्तृत एवं अत्यन्त सूक्ष्म विधान है। निश्चय ही यह विश्वसाहित्य की

नाट्य विद्या की अमूल्य निधि है। आहाय अभिनय में भरत की नाट्य प्रतिभा पात्र के रूप-परिवर्तन और वेशभूषा आदि के सम्बन्ध में तात्त्विक विचारों का आकलन करती है। प्रयोग-काल में पात्र वेशानुरूपता ही धारण नहीं करता वह तो कवि-कल्पित पात्रों के आत्मसंस्कार को धारण कर लेता है।

सप्तम अध्याय प्रयोग से संबंधित है। परन्तु इसमें नाट्य-प्रयोग-संबन्धी पूर्व-रंग, पात्र की भूमिका, रंग-शिल्पियों के साधन तथा प्रयोग की सिद्धि और विफलता आदि में सम्बन्धित अनेक समस्याओं पर विचार किया गया है। अष्टम अध्याय में नाट्य की रूढ़ियों के अन्तर्गत वृत्ति, प्रवृत्ति तथा लोकधर्मी एवं नाट्यधर्मियों के सम्बन्ध में महत्त्वपूर्ण विचारों का आकलन किया गया है।

नवें अध्याय में गीत, वाद्य और नृत्य जैसी नाट्य की उपरजक कलाओं का आनुषंगिक रूप से विवेचन किया गया है, परन्तु नाट्य-प्रयोग में उनके महत्त्व की दृष्टि से भरत की मान्यता प्रस्तुत की गई है।

नवें अध्याय तक प्राचीन भारतीय नाट्यकला का रूप स्पष्ट कर भारतीय नाट्यकला का समग्र दृष्टि से अध्ययन करने के उद्देश्य से आधुनिक भारतीय रंगमंच शीर्षक दसवें अध्याय में प्रधान भारतीय भाषाओं में नाट्य-कला के रूपों और उनकी रंगमंचीय शैली पर तात्त्विक दृष्टि से विचार किया गया है। हमारे परिप्रेक्ष्य में इस सन्दर्भ में मुख्यतः मराठी, गुजराती, बंगला, हिन्दी और दक्षिण भारत के रंगमंच आए हैं। उक्त विषय की पूर्व-पीठिका के रूप में संस्कृत नाटकों के स्वर्ण-युग और ह्यम-काल की ओर भी हमारी दृष्टि गई है।

भारतीय स्वतंत्रता के उपरान्त भारतीय रंगमंचों की स्थिति पर विचार करते हुए हमने अपना निश्चित मतव्य प्रकट किया है कि देश को राष्ट्रीय रंगमंच की आवश्यकता है। क्योंकि राष्ट्रीय रंगमंच के निर्माण की हमारी चिर-संचित कल्पना तभी साकार होगी, जब हम उसे नित्य नूतन रूप देकर भी स्वदेशी शिल्प, स्वदेशी मंडन-विधि और स्वदेश की चेतना और संस्कार की उसमें प्रतिष्ठा करें। निश्चय ही भारतीय नाट्य-कला का पुनरुत्थान भरत की नाट्यकला की गौरवशाली प्रभाव की छाया में ही सम्भव है।

विषय-निरूपण की पद्धति

अपने विषय को प्रस्तुत करते हुए विषय से संबंधित सामग्री की खोज में संस्कृत, अंग्रेजी, हिन्दी, बंगला और मराठी के प्राचीन एवं नवीन ग्रन्थों, शोध-पत्रिकाओं और मासिक साहित्य आदि की अत्यावश्यक सामग्री का जहाँ भी उपयोग किया गया है, उनके मूल विचारों को पादटिप्पणी में प्रायः मूल सदर्भ-सहित प्रस्तुत किया गया है। इस बात की हर सम्भव चेष्टा की गई है कि जो भी उद्धरण हो वे नितान्त मूल स्रोत से लिए गये हों। पाद-टिप्पणियों की क्रम संख्या प्रत्येक पृष्ठ पर बदल दी गई है। ग्रन्थों, पत्र-पत्रिकाओं तथा लेखकों के नाम संकेत रूप में मूल ग्रन्थ में प्रस्तुत किये गये हैं, अतः आरम्भ में ही शब्द-संकेत सूची है और अन्त में अनुसंधान के मार्ग में महायक अनेकानेक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों और शोध-पत्रिकाओं की सूची, ग्रन्थ-लेखक, प्रकाशक, वर्ष आदि के साथ गई है। नाट्यकला-सम्बन्धी भरत के कुछ सिद्धान्तों पर विद्वानों में ऐकमत्य नहीं है। उन मतों का आकलन करते हुए अपना मतव्य भी प्रस्तुत किया गया है।

भरत-वर्णित रगमच के सम्बन्ध में आधुनिकता नहीं प्राचीन विद्वानों में भी मनभंग था । रगमच के सम्बन्ध में भग्न एवं कुछ अन्य आचार्यों का मायता रखाचन में अंकित रचना प्रस्तुत की गई है, जिससे विषय का स्पष्टीकरण हो सके । उसी प्रकार नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों की श्लोक संख्या आदि की भी अक्रमहित एक तुलनात्मक सारणी प्रस्तुत की गई है, जिससे एक दृष्टि में अब तक के प्राप्त संस्करणों में पाए गए श्लोक तथा उनके अन्तर्गत शब्द हो सके । अन्ततः विषयवस्तु को उपस्थित करने हुए यथामग्न आधुनिक शोध की वैज्ञानिक पद्धति का अनुसरण कर इसको अधिकाधिक उपयोगी बनाने का प्रयत्न किया गया है ।

भरत की देन

भरत शाश्वत भारत के निर्माता थे । नाट्य, काव्य, संगीत और नृत्य जैसी मृकमान कलाओं द्वारा जीवन की शाश्वतता की उस ऋषि ने कभी कल्पना की थी । स्वयं कभी लक्ष्मी स्वयंवर, कभी महेन्द्र विजयोत्सव और कभी राग-रक्षा को नाट्याग्नि कर इन भारती पर मधुर रसवन्ती स्रोतस्विनी नाट्यधारा को गति और शक्ति दी थी । 'नाट्य' का प्रयोग करते हुए दानवों के रोमहर्षक आक्रमण को झेला और ऋषि-मुनियों का उपद्राममूलक अनुकरण करते हुए उनके पुत्र अभिषाण और तिरस्कार के भी भाजन बने । ये सारी पौराणिक कथाएँ इस तथ्य का सफाई करती हैं कि भारत भूमि में भरतो ने कला के सौन्दर्य को शाश्वतता तो प्रदान की पर बड़ी कठोर साधना और सतत तपस्या के बल पर । यही कारण है कि इनने राजनैतिक उत्थान-पतन और सामाजिक उथल-पुथल के बाद नाट्यशास्त्र की कलात्मक परम्पराएँ काश्मीर से कन्याकुमारी तक किसी न किसी रूप में जीवित ही रही । चिदंबरम् के नटराज मन्दिर के चोवन स्तम्भों पर अंकित मुद्राएँ और भावभंगिमाएँ नाट्यशास्त्र के पंचम अध्याय में निर्दिष्ट मुद्राओं के अनुसार ही नहो, क्रम भी उनका वही है । दूसरी ओर नाट्यशास्त्र के मूल संस्करणों तथा टीकाओं की अधिकांश पाण्डुलिपियाँ उत्तर भारत में मुद्र काश्मीर की तलहटियों में पायी गयी हैं । यह एकमात्र ऐसा आकर ग्रंथ है जिसने उत्तर से दक्षिण तक नाट्य, नृत्य और संगीत के आचार्यों और कलाप्रर्थों के रचयिताओं की कलाप्रेरणा को मदियो तक प्रभावित किया है । भरतनाट्यम् और कथकली का वह मनभावन रूप नाट्यशास्त्र से ही प्रेरणा ग्रहण कर जनमानस को अनुरंजित और भक्ति-भावना से अनुप्राणित कर रहा है ।

कृतज्ञता के दो शब्द

यह शोध-प्रबन्ध पूरा हुआ, बहुत कठिनाइयों और परेशानियों के बाद । प्रायः मंगलकार्य विघ्नरहित नहीं होते । महाकाल के चरणों में भेरा शतशः प्रणाम कि यह अपना प्राथमिक कार्य पूरा कर प्रकाशन का सौभाग्य प्राप्त कर रहा है । आज जब कृतज्ञता के दो शब्दों से उन महानुभावों की वदना करना चाहता हूँ जिनके आशीर्वाद, सहयोग और सहायता से यह महान् मांग-लिक अनुष्ठान पूरा हुआ तो दारुण दुःख और मर्मांतक पीड़ा में जैसे डूब रहा हूँ ।

अमर कलाकार श्री रामवृक्ष वेनीपुरीजी ने इस नाट्यविद्या की ओर मुझे कभी वर्षों पूर्व प्रेरित किया था । लगभग आठ वर्षों तक दारुण पक्षाघात से सघर्ष करते हुए वे सात
 ६८ को स्वर्गलोकवासी हुए म वे इसे प्रकाशित रूप में न देख सके उनक

चरणा म मेरा प्रणाम उम शोध प्रबन्ध के दो परीक्षक थे स्व० डॉ० वामुदवशरण अयवाल और स्व० आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी। यह मेरे लिए गौरव और सौभाग्य का विषय है कि इन लोकविश्रुत प्रकाण्ड पंडितों की पैनी दृष्टि के परीक्षण का सौभाग्य मेरे शोध-प्रबन्ध को प्राप्त हुआ। स्व० डॉ० अयवाल ने इस शोध-प्रबन्ध से परितुष्ट हो इसकी भूमिका लिखने का वचन दिया था। पर वह कहा हो सका! आज मेरे शोध-प्रबन्ध के ये दोनों परीक्षक अपनी विद्वत्ता और शुभ्रशोहरिम छोड़ गोलोकवासी हो गये। इन महापुरुषों के प्रति मेरी विनम्र श्रद्धाजलि। प्राचीन हिन्दी एवं संस्कृत के मार्मिक विद्वान्, पटना विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के भूत-पूर्व अध्यक्ष प्रो० जगन्नाथराय शर्मा के प्रति विशेष रूप से ऋणी हूँ। वे इस शोधकार्य में निदेशक थे। अपनी अस्वस्थता के बावजूद उन्होंने इस कार्य में निरन्तर प्रेरणा और गति दी—मैं उनके प्रति किन शब्दों में हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन करूँ। हिन्दी-विभाग, पटना विश्वविद्यालय के प्रोफेसर एवं अध्यक्ष गुरुवर आचार्य देवेन्द्रनाथ शर्मा का मैं विशेष रूप से अनुगृहीत हूँ जो सदा मेरे इस गुरुतर कार्य की उपलब्धि में प्रेरणा और प्रोत्साहन देते रहे हैं।

मैं पूज्यवर आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, गुरुवर प्रोफेसर बलदेव उपाध्याय तथा आदरणीय आचार्य जानकी वल्लभ शास्त्री के प्रति विशेष रूप से आभार प्रकट करता हूँ, जिन्होंने शोध-सवधी मेरी बहुत-सी जिज्ञासाओं के समाधान करने की कृपा की। गुरुवर डॉ० सुभद्र झा ने सरस्वती भवन संग्रहालय (काशी) में नाट्यशास्त्र और अभिनय भारती की पाण्डुलिपियों के उपयोग की सुविधा प्रदान की। एतदर्थ मैं उनका भी अनुगृहीत हूँ।

परम मित्र डॉ० रामस्वार्थ चौधरी 'अभिनव' (रीडर, हिन्दी-विभाग, बिहार विश्व-विद्यालय, मुजफ्फरपुर), डॉ० कपिलदेव द्विवेदी (अध्यक्ष, संस्कृत विभाग, ज्ञानपुर गवर्नमेंट कॉलेज, वाराणसी) तथा वीरेन्द्र कुमार बेनीपुरी (संचालक, बेनीपुरी प्रकाशन, मोतीझील, मुजफ्फरपुर) आदि के प्रति विशेष रूप से अनुगृहीत हूँ जिनकी शुभकामना मेरे जीवन-पथ में सवरण के रूप में सदा सहचरी बनी रही है।

राजकमल प्रकाशन की प्रबन्ध-निदेशिका श्रीमती शीला सन्धू, कार्यपालक निदेशिका श्री मृत्युप्रकाश जी तथा पटना शाखा के व्यवस्थापक श्री उमाशंकर प्रसाद श्रीवास्तव के प्रति मैं अपना हार्दिक आभार प्रकट करता हूँ, जिनकी कार्यकुशलता और विशेष रुचि के कारण इस शोध-प्रबन्ध का इतना स्वच्छ और सुखचिपूर्ण प्रकाशन संभव हो सका।

नमस्त्रैलोक्य निर्माण कवये शंभवे यतः ।

प्रतिक्षणं जगत् नाट्य प्रयोगरसिकोजनः ॥

गनीपुर, मुजफ्फरपुर (बिहार)

—सुरेन्द्रनाथ दीक्षित

सकेताक्षर

- (१) अ० = अग्रजो
(२) अ० अ० = अग्रजो अनुवाद
(३) अ० अ० = अष्टाध्यायी (पाणिनि)
(४) अ० द० = अभिनय दर्पण
(५) अधि० = अधिकरण
(६) अ० = अध्याय
(७) अ० पु० = अग्नि पुराण
(८) अ० भा० = अभिनव भारती
(९) अ० शा० = अभिज्ञान शाकुन्तल
(१०) इ० हि० क्वा० = इण्डियन हिस्टो-
रिकल क्वार्टर्ली
(११) उ० रा० च० = उत्तररामचरित
(१२) ऋ० = ऋग्वेद
(१३) का० अ० = काव्यालकार
(१४) का० अ० सू० = काव्यालकार सूत्रवृत्ति
(१५) का० आ० = काव्यादर्श
(१६) का० प्र० = काव्य प्रकाश
(१७) का० मा० = काव्य माला (निर्णय
सागर से प्रकाशित सपूर्ण
नाट्यशास्त्र)
(१८) का० मी० = काव्य मीमांसा
(१९) का० सं० = काशी संस्करण (काशी
से प्रकाशित सपूर्ण नाट्य-
शास्त्र)
(२०) गा० ओ० सी० = गायकवाड़ ओरि-
यन्टल सीरीज,
बङ्गोदा
(२१) चौ० स० सी० = चौखंब्रा संस्कृत
सीरीज, काशी
(२३) जे० ए० एच० आर० = जरनल आफ
आन्थ्र हिस्ट्री-
गिकल रिसर्च
मोसाइटी
(२४) जे० आर० ए० वी० = जरनल आफ
रिसर्च एसि-
याटिक सोसा-
इटी, बंगाल
(२५) द० रु० = दशरूपक
(२६) द्वि० = द्वितीय
(२७) ध्व० अ० = ध्वन्यालोक
(२८) ना० द० = नाट्य दर्पण
(२९) नि० सा० = निर्णय सागर संस्करण,
बम्बई
(३०) ना० ल० को० = नाटक लक्षण
रत्नकोष
(३१) पं० = पंक्ति
(३२) परि० = परिच्छेद
(३३) पू० ओ० इ० = पूना ओरियन्टल
इन्स्टीच्यूट
(३४) प्र० रु० = प्रताप रुद्रयशोभूषण
(३५) पृ० = पृष्ठ
(३६) बा० रा० = बाल्मीकि रामायण
(३७) भ० ओ० रि० इ० = भण्डारकर
ओरियन्टल रिसर्च
इन्स्टीच्यूट
(३८) भ० को० = भरत कोष
(३९) भ० ना० = भरत नाट्यशास्त्र
(४०) भ० र० = भक्ति रसायन (मधुसूदन
सरस्वती

- (४१) मा० प्र० भाव प्रकाशन
 (४२) म० = मङ्गल (ऋग्वेद)
 (४३) म० च० = महावीर चरित
 (४४) म० मो० = मनमोहन घोष
 (४५) मा० अ० = मालविकाग्निमित्र
 (४६) मा० मा० = मालती माघव
 (४७) मु० रा० = मुद्रा राक्षस
 (४८) मृ० श० = मृच्छकटिकम्
 (४९) र० मु० = रसार्णव सुधाकर
 (५०) वा० अ० = वासुदेवशरण अग्रवाल
 (५१) वि० उ० = विक्रमोर्वशी
 (५२) वि० ध० पु० = विष्णु धर्मोत्तर पुराण
 (५३) वि० सं० र० = विद्याभवन संस्कृत
 ग्रन्थमाला, काशी
 (५४) वृ० र० = वृत्त रत्नाकर
 (५५) सं० र० = संगीत रत्नाकर
- (५६) शृ० प्र० शृंगार प्रकाश
 (५७) स० क० आ० = सरस्वती कठामरण
 (५८) भा० द० = साहित्य दर्पण
 (५९) सू० = सूत्र
 (६०) स्व० वा० = स्वप्नवासवदत्तम्
 (६१) हि० = हिन्दी
 (६२) हि० अ० प० = हिन्दी अनुसंधान परि-
 पद, दिल्ली
 (६३) हि० अ० = हिन्दी अनुवाद
 D. R. = Dasrupaka
 E = English
 N. S. = Natya Sastra
 I H. Q. = Indian Historical Quar-
 terly
 I. A. = Indian Antiquary.
 N I. A. = New Indian Antiquary.

विषय-सूची

आमुख
संकेताक्षर

७
१८

प्रथम अध्याय भरत और नाट्यशास्त्र

१. भरत

५-१३

आर्षवाद्वय का साक्ष्य; सहिता काल के भरत, नाट्यशास्त्र का साक्ष्य, भरत : नाट्य-प्रयोक्ता; नाटको का साक्ष्य, नाट्यशास्त्र का साक्ष्य; नाट्यशास्त्र ने भरत एक या अनेक; भाव प्रकाशन तथा आधुनिक विद्वानों की मान्यता; आचार्य अभिनवगुप्त की स्थापना; सदाशिव, ब्रह्म और भरत नाट्यशास्त्र प्रणेता, आदि भरत, वृद्ध भरत, भरत; निष्कर्ष ।

२. नाट्यशास्त्र के प्रकाशित संस्करण और पाण्डुलिपियाँ

१४-२४

नाट्यशास्त्र के विदेशी संस्करण; नाट्यशास्त्र के भारतीय संस्करण; प्रकाशित संस्करणों में पाठभिन्नता; नाट्यशास्त्र की पाण्डुलिपियाँ : उनका विवरण; निष्कर्ष ।

३. नाट्यशास्त्र का रचना-काल

२५-३६

कालनिर्धारण की दो सीमाएँ; नाट्यशास्त्र का अन्तः साक्ष्य; नाट्यशास्त्र का रचनाकाल और बाह्य साक्ष्य, निष्कर्ष ।

४. नाट्यशास्त्र का प्रतिपाद्य . शैली, स्वरूप और विकास की अवस्थाएँ

४०-४७

नाट्यशास्त्र के प्रतिपाद्य विषयों की व्यापकता; प्रतिपाद्य विषय की विविधता; शैली की विविधता; नाट्यशास्त्र के उत्तरोत्तर विकास की अवस्थाएँ; निष्कर्ष ।

५. भरत के पूर्वाचार्य और नाट्यशास्त्र के भाष्यकार

४८-५६

आनुवंशिक आचार्य; नाट्यशास्त्र में उल्लिखित भरत के पूर्वाचार्य; नाट्यशास्त्र के भाष्यकार ।

द्वितीय अध्याय भारतीय नाट्योत्पत्ति

१. भारतीय नाट्योत्पत्ति

६३-८२

नाट्योत्पत्ति : परम्परागत मान्यताएँ; अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रंथ और नाट्योत्पत्ति; नाट्योत्पत्ति की आधुनिक विचारधारा; भारतीय घर्म सम्प्रदाय और नाट्योत्पत्ति; नाट्योत्पत्ति सम्बन्धी अन्य वाद, निष्कर्ष; रूपको के विकास का कालक्रम ।

तृतीय अध्याय नाट्यमण्डप

१. भरत कल्पित नाट्यमण्डप का स्वरूप

८५-१०२

विप्रकृष्ट, मध्यम नाट्यमण्डप; रंगपीठ-रंगशीर्ष; रंगशीर्ष और षड्दास्क की संयोजना; मत्तवारणी; चतुरस्र नाट्यमण्डप; व्यस्रनाट्यमण्डप; नाट्यमण्डप के कुछ अन्य अंग—भित्ति, स्तम्भ, द्वार; दारुशिल्प, आसनप्रणाली; छत, नाट्यमण्डपों की रूपरेखा (रेखाचित्रों में), शैलगुहाकार नाट्यमण्डप, द्विभूमि नाट्यमण्डप ।

२. भारतीय वाङ्मय में नाट्यमण्डप

१०२-१०५

वैदिक और लौकिक साहित्य में नाट्यमण्डप; सीतावेगा और जोगीमारा गुफाओं के प्रेक्षागृह ।

३. यवनिका

१०५-१११

संस्कृत नाटको का साक्ष्य; आधुनिक विद्वानों की मान्यता; रंगमण्डप की विभाजन पद्धति; यवनिका का प्रयोग और पाश्चात्य प्रभाव; यवनिका, यमनिका और जवनिका ।

४. दृश्यविधान

१११-११७

दृश्यविधान की प्रवृत्ति और परम्परा; कक्ष्याविभाग और भारतीय चिन्तनधारा; भरतनिरूपित कक्ष्याविभाग; कक्ष्याविभाग और परवर्ती नाटककार; समाहार ।

चतुर्थ अध्याय नाट्यसिद्धान्त

१. दशरूपक विकल्पन

१२३-१५७

रूपकों का स्वरूप; नाट्य, नृत्य, नृत्त; नाट्य और रूपक; भरतनिरूपित दशरूपक; नाटक, ख्यातत्रय; आचार्यों की मान्यताएँ; राजर्षि नायक; नाटक में चार पुरुषाय नाटक की सर्वांगपूर्णता, नाटक की रचना और लोक प्रवेदना

प्रकृति नायक के प्रधान चार प्रकार धीर ललित धीर शान्त धीरोदात्त धीरोद्धत; नायक-भेद का एक और आधार; भरत का प्रभाव, नायक-भेदों पर सामाजिक चेतना का प्रभाव, अन्य प्रधान पुरुष पात्र : आचार्यों की मान्यता; भरत की मान्यता : राजा, मंत्री, सेनापति विदूषक और शकार आदि; नायकों के अलंकार, नारी पात्र; नायिका-भेद का आधार; भरत के नायिका-भेद की विचार-भूमि, सामाजिक प्रतिष्ठा का आधार; आचरण की शुद्धता या अशुद्धता का आधार, अन्तःपूर में नाट्योपयोगी नारी पात्र, कामदशा पर आधारित भेद; नायिकाओं के अन्य तीन भेद; मनोदशा का आधार, अन्तःप्रकृति का आधार; अगरचना और मनःसौष्ठव पर विश्व-प्रकृति का प्रभाव, परवर्ती आचार्यों का नायिका-भेद; नायिका-भेद के आधार की असमत्ता, स्वीया, परकीया और साधारणी, हिन्दी के प्राचीन आचार्यों का नायिका-भेद, भरत का प्रभाव, नायिकाओं के अलंकार; समाहार ।

पाँचवाँ अध्याय नाट्य के रस और भाव

नाट्य रस

रसदृष्टि का विकास; त्रिगुणात्मिका प्रकृति और नाट्यरस; नाट्य अनुभाव नहीं अनुकीर्तन, नाट्यरस और साधारणीकरण; नाट्यरस और अनुकृति; अनुकरण की उपहासमूलकता; सजातीय और सदृश अनुकरण; नाट्यरस की श्रेष्ठता; नाट्यरस की आस्वाद्यता; नाट्यरस की आस्वाद योग्यता; अनुकार्य ने रस और सामाजिक में रसाभास, समाहार, रस मुख्यात्मक या दुःखात्मक; रसों के वर्गीकरण का आधार; आचार्यों के मत-मतांतर; रससिद्धान्त पर प्रत्यभिज्ञा-दर्शन का प्रभाव; रसनिष्पत्ति; मृदु लोल्लट का स्थायी भावोपचयवाद; मृदुलोल्लट की चोटियाँ, शकुन्त का अनुकरण और अनुमितिवाद, अनुकरणवाद का खडन; मृदु-नायक का त्रिविध व्यापार . रस का आभोग; मृदुनायक की परिकल्पना; अभिनवगुप्त का अभिव्यञ्जनावाद; रसानुभूति का काल; रसानुभूति और कामभाव; रसानुभूति की विलक्षणता; भाव और रसोदय—स्थायी भाव : रसत्व का पद; भावों से रस या रसों में भाव, रसों की संख्या : आचार्यों की मान्यताएँ; रस से रसोत्पत्ति के कारण; रसों में शान्तरस; स्वीकृत रस : शृंगार-हास्य-करुण रौद्र-वीर-भयानक-वीभत्स-अवभूत-शान्त निष्कर्ष ।

प्रतिष्ठा अभिनवगुप्त और शकुन्तली की भावनाएँ सवेदनभूमि में चित्तवृत्ति का सक्रमण; सात्त्विक भाव और अनुभाव, सात्त्विक भावों की संख्या और स्वरूप; सात्त्विक प्रतीकों की भाव सामग्री; सात्त्विक भावों का अभिनय; तत्त्व नाट्य की प्राणविभूति, भरत के चिन्तन की मौलिकता ।

छठा अध्याय अभिनय-विज्ञान

वाचिक अभिनय

शब्द और छन्दविधान : वाचिक अभिनय की व्यापकता; शब्द विधान; पद-वच की दो शैलियाँ, पद्य की दो शैलियाँ : जानि और वृत्त; वर्णिक छन्द, छन्दों की संख्या; वृत्तों के विभिन्न वर्ग; छन्दों के ललित नाम, छन्दों की रसानु-कूलता; लक्षण-विधान; लक्षण की परम्परा और पाठ-भिन्नता, भरत-परिगणित लक्षण; लक्षण : परवर्ती आचार्यों की मान्यताएँ; लक्षण का व्यापक एवं मौलिक स्वरूप; लक्षणों का उत्तरोत्तर ह्रास; अलंकार—अलंकारों का उत्तरोत्तर विकास : लक्षणों का दायित्व; अलंकार की व्यापक शक्ति; भरत-निरूपित अलंकार, उप-संहार; दोषविधान—दोषों की परम्परा; गौतम का न्यायसूत्र; कौटिल्य का अर्थ-शास्त्र; महाभारत और जैनागम; भरत-निरूपित दोष; कुछ अन्य दोष; दोष का उत्तरोत्तर विकास और स्वरूप, दोष और आचार्यों की सूक्ष्म चिन्तन पद्धति; उप-संहार; गुण-विधान—गुण की परम्परा, दोषाभाव और गुण; भरत-निरूपित गुण; गुण-सिद्धान्त की दो विकसित परम्पराएँ, वामन के गुण-सम्बन्धी सिद्धान्त, आनन्दवर्देन के गुणसम्बन्धी सिद्धान्त; उपसंहार; नाटकों की भाषा, सबोधन : पाठ्य गुण, नाटकों में भाषा की बहुविधता; पात्रों की विभिन्न भाषाएँ; विविध प्राकृत भाषाएँ; भाषाविधान : परवर्ती नाटक और नाट्यशास्त्र; सबोधन विधान : परवर्ती परम्पराएँ, पात्रों के नाम, नाट्य-प्रयोग : पाठ्यगुण; सप्त-स्वर, स्थान, वर्ण, काकु, अलंकार और अंग ।

सप्तम अध्याय नाट्य का प्रस्तुतीकरण

पूर्वरंग २६
पूर्वरंग का स्वरूप; पूर्वरंग और आचार्यों की मान्यताएँ, पूर्वरंग के विभिन्न अंग; यत्रनिका के बाहर पूर्वरंग की प्रयोज्य विधियाँ; पूर्वरंग की उपयोगिता; नादी का भरत-निरूपित स्वरूप; नादी के देवता चन्द्र और नाट्यरस, नादी और आचार्यों की मान्यताएँ; भास के नाटक और नादी; नादी का भव्य वातावरण और उत्तरवर्ती अनुष्ठान; स्थापना : प्रस्तावना; भारतेन्दु—प्रसाद के के नाटक तथा पूर्वरंग पूर्वरंग के भेद, पूर्वरंग के ताललयाश्रित भेद गीत-

वाद्याश्रित चित्र पूवरग चित्र पूवरग शिव का ल पडव नत्य गीत व ह नत
का सतुलित प्रयोग ।

पात्रों की विभिन्न भूमिकाएँ

३००

पात्रों की भूमिका के मूल में विचार दर्शन; पात्रों की आकृति और प्रकृति, आकृति और प्रकृति की अनुरूपता; विभिन्न प्रकृतियाँ, अनुरूपा, विरूपा, रूपा-नुरूपा; भूमिकाओं की विभिन्न प्रकृतियों के उपलब्ध साक्ष्य, विपरीत भूमिका, रूपानुरूपा नाट्यप्रयोग की प्रवृत्ति, सुकुमार और आविद्ध प्रयोग ।

नाट्याचार्य और रंगशिल्पी

३

सूत्रधार; सूत्रधार और अभिनेता; पाश्चात्य नाट्यप्रणाली में सूत्रधार; स्थापक और परिपाश्विक, नाट्यकार; नट, नटी, नाटकोद्गा, नर्तकी, स्तौतिक (तौरिक); नाट्य-प्रयोग के कुछ अन्य शिल्पी; परवर्ती आचार्यों की विचारधारा; नाट्य-प्रयोक्ताओं की सामाजिक स्थिति ।

सिद्धिविधान

३१

सिद्धि-विधान की परम्परा; सिद्धि का स्वरूप और प्रकार—मानुषी सिद्धि : वाङ्मयी, शारीरी, दैवी; दोनों सिद्धियों का अन्तर, बाधाएँ—परसमुत्था, आत्मसमुत्था, औत्पातिक; नालिका द्वारा नाट्य-प्रयोग का काल-निर्धारण, बाधाओं के तीन रूप; आनेख्य का प्रयोग, लोक और शास्त्र की परम्पराओं का अनुसरण; प्रेक्षक और प्राशनिक; नाट्य-प्रयोग में प्रतिद्विष्टता और पुरस्कार का विधान; परवर्ती ग्रंथों में सिद्धि-विधान, नाट्य-प्रयोग का त्रिक ।

अष्टम अध्याय

नाट्य-प्रयोग विज्ञान

आंगिक अभिनय

३

अभिनय विधान. सामान्य पर्यवेक्षण, अभिनय और नाट्य, अभिनय के चार प्रकार; अभिनय के अन्य दो भेद; आंगिक अभिनय के प्रकार; आंगिक अभिनय और भावप्रदर्शन; शिर के अभिनय; हृष्टि के अभिनय, नासिक, कपोल, अधर, चिबुक और ग्रीवा के अभिनय; अभिनय में मुखराग की महत्ता; हस्ताभिनय; हस्ताभिनय के आधार; हस्ताभिनय के प्रचार की दहलता और अल्पता का आधार; हस्ताभिनय का प्रयोग; हस्ताभिनय : उपागों का अभिनय और मुख-राग की परस्पर अनुगतता, हस्ताभिनय में लोकधर्मी-नाट्यधर्मी परम्पराओं का समन्वय; हस्ताभिनय के भेद; हस्तभेदों का नाम और क्रिया में साम्य, असंयुत हस्त; संयुत हस्त, नृत्य हस्त, अन्य प्रधान अंगों द्वारा अभिनय, भेद और विनियोग; अंगों का समन्वित प्रयोग—चारी-भौमी और आकाशिकी; स्थान निषेध गतिविधान एक महत्वपूर्ण पात्र का प्रवेशकाल पात्र

क गतिनिर्धारण में प्रकृति का योग गतिनिर्धारण में सत्त्व का योग गति में प्रकृति और सत्त्व का योग, लयात्मकता नाट्य का प्राणरस, गतिनिर्धारण में रस का योग; गति-विधान में देह का योग; चित्रलिखित प्रतिछत्रियों का प्रयोग, गतिनिर्धारण में अवस्था का योग स्त्रीपात्रों का गतिविधान, स्त्री-पुरुष-पात्रों की भूमिका में विपर्यय, अस्त्रविधान—सांसारिक आधार, शयन-विधान ।

आहार्याभिनय

आहार्य नाट्यप्रयोग की आधार भूमि, आहार्य अभिनय का विचार-दर्शन, आहार्य अभिनय के चार प्रकार पुस्तकविधि के तीन रूप, अंग-जस्तों का नाट्य में प्रयोग, अलंकार माल्य एवं आभूषण, पुरुषों और महिलाओं के आभूषण, भूषणों का अतिजग्य प्रयोग; वेज, आभरण और केशविन्यास की विलक्षणताएँ; दिव्याननाओं के वेषविन्यास; पार्थिव नारियों का देहानुरूप वेष-विन्यास; वियोगिनी स्त्री का वेष, अंग-रचना, विभिन्न जानियों और देह-वासियों के वर्ण, रसानुरूप शरीर का वर्ण; वर्णरचना की मौलिकता; पुरुषों का केशविन्यास, पुरुषों का वेषविन्यास; गिर का वेष, वेष-रचना का आधार, सजीव; पटी या घटी की रचना; आहार्याभिनय और माहृष्य सृजन, सामग्री का प्रयोग; अन्य आचार्यों के मन्तव्य, समाहार ।

सामान्याभिनय

सामान्याभिनय की परम्परा, स्वरूप और सीमा; सामान्य और चित्राभिनय, घोष स्रोतय का मत; सामान्याभिनय और सत्त्व (मनोवेग); अभिनय की उत्तमता का आधार सत्त्वातिरिक्तता, सत्त्वातिरिक्तता और अरस्तू की मान्यता, सत्त्वातिरिक्तता और अन्तर्द्वन्द्व, नाट्य और इच्छाशक्ति का संघर्ष; सामान्याभिनय और नर-नारी के सत्त्वज अलंकार; आंगिक विकार, नारियों के रवा-भाविक और अयत्नज अलंकार, पुरुषों के सत्त्व-भेद; शारीर अभिनय; वाचिक अभिनय के बारह रूप—अनगिनित भेद; नाट्य के दो रूप : आभ्यन्तर और बाह्य, विषयों का प्रत्यक्षीकरण और नाट्य, इन्द्रियों के संकेतों द्वारा भावों का अभिनय; इन्द्रियाँ और मन; सब भावों के मूल में कामभाव; कामभाव की सुलभूलकता; फायर की मान्यता, समाहार ।

चित्राभिनय

स्वरूप : सीमा और परम्परा; चित्राभिनय में लोकात्मकता, चित्राभिनय में प्रतीक विधान, प्राकृतिक पदार्थों का चित्रात्मक अभिनय; पशुओं के अभिनय के लिए प्रतीक, ध्वज, छत्र और अस्त्र-शस्त्र के द्वारा राज-प्रभाव की समृद्धि; ऋतुओं का अभिनय; मनोभावों के प्रदर्शन की प्रतीकात्मक विधियाँ; पुरुष एवं स्त्री की प्रकृति के अनुरूप भाव-प्रदर्शन—उसकी प्रयोगविधियाँ; लौकिक प्राणियों और पदार्थों का अभिनय. अभिनय के कुछ विशिष्ट शिल्प—आकाश वचन जनातिक का प्रयोग मूर्च्छा आदि

का अभिनय बृद्ध और बालक का अभिनय पुनरुत्पत्ता या न और मत्त्व का अनुरूप अभिनय; नाट्य की लोकात्मकता; ममाहार ।

नवम अध्याय नाट्य की रूढ़ियाँ

नाट्यवृत्ति

वृत्तियों का स्वरूप और परंपरा; वृत्ति : काव्य की व्यापक शक्ति, वृत्ति और रीति; भरत-प्रतिपादित वृत्तियाँ, वृत्तियों का उद्भव, स्रोत और प्रेरक तत्त्व, वृत्तिर्था नाट्य की मातृरूपा, भरत-निरूपित वृत्तियाँ, भारती, भारती के अंग—प्ररोचना, आमुख, वीथो, प्रहसन; सात्त्वती, कैशिकी; कैशिकी वृत्ति की प्राणरूपता; कैशिकी के चार अंग—नर्म, नर्मस्फुज नर्मस्फोट, नमगर्म, आरभटी, आरभटी के चार अंग—सक्षिप्त, अवपात, वस्तुस्थापन और सफेद; वृत्तियों की सख्या; वृत्त्यगो की सख्या; वृत्तियों का रसानुकूल प्रयोग ।

प्रवृत्ति

प्रवृत्ति का स्वरूप और परंपरा, प्रवृत्ति का व्यापक प्रसार; चार ही प्रवृत्तियों का औचित्य, भरत-निरूपित प्रवृत्तियाँ—दाक्षिणात्या, आवतिका, औड्रमागधी, पाचालमध्यमा; प्रवृत्ति और पात्र का रंगमंच पर प्रवेश, देशभिन्नता और स्वभावभिन्नता का परिचायक; भोज के प्रवृत्तिहेतु; प्रवृत्तियों का ममन्वय, प्रवृत्तिविधान में विचारो की मौलिकता ।

लोकधर्मी : नाट्यधर्मी

लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों का स्वरूप; नाट्यधर्मी का स्रोत लोकधर्मी, लोकधर्मी-नाट्यधर्मी; लोकवृत्त और स्वभाव में नवीन कल्पना, लक्षणयुक्तता और अभिनय में मनोहारिता, पात्रों की भूमिका में विपर्यय, लोक-प्रसिद्ध द्रव्य का प्रयोग, आसन्न वचन का अश्रवण और अप्रयुक्त वचन का श्रवण, शैल, यान, विमान और आयुध आदि का प्रयोग, एक पात्र का एक से अधिक भूमिका में प्रयोग, सामाजिक मान्यता और भूमिका में स्त्रीपात्र; अंगो का ललित विन्यास; लोकस्वभाव और आंगिक अभिनय; रंगपीठ पर कक्ष्याविभाग; नाट्यधर्मी रूढ़ि और राग का प्रवर्तन, लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों का महत्त्व; आचार्यों की मान्यताएँ; धर्मियों के नवीन भेद ।

दशम अध्याय

नाट्य की

कलाएँ

और प्रकार सप्त स्वर और उनके चार प्रकार वादी सवादी अनुवादी
त्रिवादी ग्राम और उनकी रंगात्मकता अथ स्वर की महत्ता गानक्रिया क
वर्ण—आरोही, अवरोही स्थायी और संचारी, अलंकार; गीत के प्रकार,
गीत में तान, तय और यति, श्रुतगान और उनके प्रकार—प्रादेशिकी,
सैष्णविकी आलोचनी, प्रसादकी और आन्तरी; संगीत, मार्ग और देशी
वाद्य के रूप, गायको और वादको की आपन-व्यवस्था; प्रयुक्त वाद्य-समाहार ।

२. नृत्य

४७१-७६

भारतीय नृत्य की परंपरा, नृत्य में करण, अंगहार और रेचक; चिदंबरम् के
नटराज मंदिर में अंकित मुद्राएँ, नृत्य का स्तुतुमार रूप लास्य और उमके दम
अंग, प्रायोगिक नृत्य की परंपरा; अंग सौष्ठव और अभिनय; नृत्यप्रयोग के
विधि-निषेध ।

एकादश अध्याय

आधुनिक भारतीय रंगमंच

१ आधुनिक भारतीय रंगमंच

४७६-५००

पूर्वपोथिका; भारतीय रंगमंच का स्वर्णयुग; प्राचीन भारत के रंगभवन; रंगमंच
का ह्याम, मध्ययुग के संगीत-प्रधान लोकनाट्य, भारतीय लोक नाट्यों की
परंपरा और स्वरूप; रामलीला-कृष्णलीला, यात्रा; ललित और भवाइ—
पजाबी लोक-नाट्य; असमिया अंकिया नाट्य, दक्षिण भारत के लोक-नाट्य,
आज का हमारा रंगमंच : (क) उत्तर भारतीय रंगमंच—पारसी; गुजराती;
मराठी; बंगला; कलकत्ता के विदेशी रंगमंच; बंगला रंगमंच—गिरीश
घोष और शिशिर भादुरी से आज तक; हिन्दी रंगमंच; नाट्य-मंडलियों
की स्थापना; प्रसाद-युग; पृथ्वी थियेटर्स; (ख) दक्षिण भारतीय रंगमंच—
तमिल, तेलुगु, कन्नड़, मलयालम्; भरत नाट्यम्; (ग) राष्ट्रीय रंगमंच
की कल्पना ।

उपसंहार

५११-२२

संदर्भ ग्रंथों की सूची

५२३-४४

पाण्डुलिपि; संस्कृत ग्रंथ; हिन्दी के सहायक संदर्भ ग्रंथ; गुजराती और बंगला;
हिन्दी एवं बंगला नाटक; अंग्रेजी भाषा के सहायक संदर्भ ग्रंथ; अंग्रेजी के
सहायक निबंध; हिन्दी की सहायक शोध एवं साहित्यिक पत्रिकाएँ ।

शब्दानुक्रमिका

५४५-५१

शुद्धि-निर्देश

५८२-८६

प्रथम अध्याय

भरत और नाट्यशास्त्र

१. भरत
२. नाट्यशास्त्र के प्रकाशित संस्करण एवं पाण्डुलिपियाँ
३. नाट्यशास्त्र का रचना-काल
४. नाट्यशास्त्र का प्रतिपाद्य, स्वरूप शैली और
विकास की अवस्थायें
५. नाट्यशास्त्र के पूर्वचार्य और भाष्यकार



आज्ञापितो विदिन्वाहं नाट्यवेदं पिनामहात् ।
पुत्रानध्यापयामास प्रयोगं चापि तत्त्वतः ॥

—नाट्यशास्त्र १।२५

ततश्च भरतः मार्द्धं गंधर्वाप्सरसां गणैः ।
नाट्यं नृत्यं तथा नृत्तं अग्रे शभो. प्रयुक्तवान् ॥

—सगीत रत्नाकर

This work is probably unique in the world's literature on dramaturgy. Hardly any work on dramaturgy in any language has the comprehensiveness, the sweep and the literary and artistic flair of the *Natyasastra*.

History of Sanskrit Poetics P.V Kane, page 32-47.



2)

1

10

1

भरत

भरत : आर्षवाङ्मय का साक्ष्य

प्राचीन भारतीय वाङ्मय में अनेक 'भरतों' का विवरण मिलता है। इन भरतों ने अपनी जीवन-गरिमा, तेजस्विता और प्रतिभा से न केवल अपने युग को ही प्रभावित किया अपितु उनकी जीवन-ज्योति का आलोक आज भी इस महादेश को कला और कर्म के क्षेत्र में प्रेरणा और गति दे रहा है।

संहिताकाल के भरत

संहिताकाल से ब्राह्मणकाल तक के विशाल वैदिक वाङ्मय में भरत का उल्लेख एक प्रसिद्ध वैदिक जाति के रूप में हुआ है। इसी जाति में 'दौष्यति भरत' और 'शतानीक सत्राजित्' नाम के दो भरतवंशी राजाओं ने अपने अपूर्व पराक्रम का परिचय देने के लिए यज्ञ किए। सरस्वती और हृषद्वती नदियों के तटों पर इनकी तेजस्विता के फलस्वरूप कभी पवित्र वेदमंत्रों की ध्वनि गूँजती थी।^१ ऐतरेय ब्राह्मण में तो इन दोनों भरतवंशियों के राज्याभिषेक की कथा का भी उल्लेख मिलता है।^२ भरत दौष्यति का अभिषेक दीर्घतमा मामतेय ने और शतानीक सत्राजित् का अभिषेक सोमसुष्मन् वाजरात्नायन ने किया था। इन्होंने काशियों को पराजित कर गंगा-यमुना के तट पर याज्ञिक अनुष्ठान का प्रसार किया था।^३ इनमें से एक 'दौष्यन्ति भरत' की वीरता और तेजस्विता ने समस्त जम्बू द्वीप को 'भारत' के रूप में विख्यात कर दिया।^४ इस भरत से नाट्यशास्त्र की रचना का सम्बन्ध रहा हो, यह कल्पना नहीं की जा सकती। परन्तु वैदिक कालीन इन भरतों से नाट्यप्रयोक्ता एवं नाट्यशास्त्रकाष्ठ भरत (तो)

१. यदंगत्वा भरताः संतरेयुः गव्यन् ग्राम इषितः इन्द्रजितः । ऋक्० मं० ३।३३-११-१२

२. ऐतरेय ब्राह्मण ८।४।२३; शतपथ ब्राह्मण १।३।५।८

३. ऋग्वेद मण्डल १।६५ २।४१ ३।५३ २४ आदि

४. वैदिक कोष ८।० सूक्तकाष्ठ पृ० ३५० ३५१

स एक अथवा साम्य है कि ऋग्वेद में काव्य स्वभाव पर भरत और भारतीयों का उल्लेख किया गया है। नाट्यशास्त्र में नाट्यान्विति और नाट्यप्रयोगों के विभिन्न सन्धियों में भरतमुनि के पुत्रों तथा नाट्यप्रयोजनता सूत्रधार, नट, विद्वेषक एवं अन्य गिरिपथों का 'भरतजन' के रूप में उल्लेख मिलता है।^१ वह सम्भवतः समझता कि नाट्यप्रयोगों में विभिन्न नाट्यप्रयोगों को धारण या भरण करने है। वेदों में 'भरणार्थं भू' शब्दों ने व्युत्पन्न 'भरत' शब्द अग्नि और मरुत के विशेषण के रूप में व्यवहृत हुआ है। 'अग्नि' जो भारत के रूप में भी अभिहित किया गया है।^२ नाट्यप्रयोगों के लिए भरत शब्द के प्रयोग की परंपरा याज्ञवल्क्य स्मृति एवं अन्य कई परवर्ती ग्रंथों में भी दिखाई देती है।^३ आपदात्म्य की यह सारी सामग्री इतना ही सकेत दे पाती है कि इस देश में 'भरत' की एक परंपरा थी, सम्भवतः इन भरतों या भरतजनों में से किसी एक निशिष्ट व्यक्ति या पूरे वंश का संप्रदाय नट-सूत्रों में रहा हो जिन्हें परंपरागत पवित्र वैदिक चरणों में स्थान मिला हो। आपदात्म्य में वर्तमान ये नटसूत्र ही क्या भरत के नाट्यशास्त्र के बीजरूप मिट्ट नहीं हुए ?^४

नाट्यशास्त्र का साक्ष्य

भरत के जीवन के सवध में नाट्यमंडप, नाट्योत्पत्ति और नाट्यावतार नामक अध्यायों में कुछ बिखरी हुई सामग्री मिलती है। नाट्योत्पत्ति अध्याय के माध्य के अनुसार नाट्यवेद का ज्ञान भरत को ब्रह्मा से प्राप्त हुआ।^५ उन्होंने अपने जनपुत्रों (भरतों या भारतों) को इस नाट्यवेद की शिक्षा दी। उन भरत-पुत्रों में कोहल, दक्षिण, वात्स्य और शाटिल्य आदि आचार्य न केवल नाट्यप्रयोक्ता अपितु नाट्यशास्त्र-प्रणेता के रूप में भी प्रसिद्ध हैं।^६ इसी अध्याय में 'महेन्द्र विजयोत्सव', 'त्रिपुरदाह (डिम)' और 'अमृतमथन' नामक तीन रूपकों का विवरण मिलता है जिनका प्रयोग विभिन्न अवसरों पर भरत ने ही किया था।^७ विष्णुसोर्वशी तथा पद्मपुराण में 'लक्ष्मी स्वयंवर' और भावप्रकाशन में 'दक्षाध्वरध्वंस' नामक रूपकों के प्रवर्तक भरत ही माने गये हैं।^८ नाट्यप्रयोग के प्रथम प्रवर्तक भरत और भरतों का जीवन भयानक युद्ध, रक्तपात, हत्या और अभिशाप से तमनाछन्न रहा है। 'महेन्द्र विजयोत्सव' में दानवों के पराजय की कथा निबद्ध थी, इसलिए दानवों ने रगभवन का सहार और प्रयोक्ताओं पर कठोर प्रहार किया। यद्यपि उन्हें देवताओं का आशीर्वाद प्राप्त था। पर स्वर्ग में नाट्य-

१. नाट्यशास्त्र १।२४, ३६।४६-६३ का० मा०

२. त्वं न असि भारत आग्ने। ऋक् ३।७।५.

सायणभाष्य ४।२५।८।

३. यथा हि भरतो वर्णं वर्णयति आत्मनस्तनून्। याज्ञवल्क्य स्मृति ३।१३२
अमरकोष ५० १६५३।

४. पृथिविकालीन भारतवर्ष पृ० ३१५। वासुदेवशरण अग्रवाल।

५. आशीर्वाते विदित्वाऽहं नाट्यवेदं पितामहात्।

पुत्रानध्यापयामास प्रयोगचापि तत्काल ॥ ना० शा० १।१२, २५ (गा० ओ० सी०)।

६. कोहल-कथयिष्यति। ना० शा० ३६।५५ (का० मा०)

७. ना० शा० १।५५-५६-४।२-१० (गा० ओ० सी०)।

भा० प्र० पृ० १७ प० २ विक्रमोर्वशीय अ० १७, पद्मपुराण ५।२२८३

प्रयोग प्रस्तुत करत हुए कृपि मानिया का उपहास अनुकरण के रूप में प्रस्तुत किया तो भग्न पुन अभिगाय के भी भाजन हुए नहुष के अनुराग आर भरतमुनि क आदा से वे अभिशप्त भरतपुत्र मनुभूमि पर आये और यहा सबलोकानुरजनकारी नाट्य का प्रयोग किया तब ह गाय से मुक्ति मिना १

रगभवन की रचना के मदर्भ मे भी भरत को ही मारा श्रेय नाट्यशास्त्र मे प्राप्त हे । यद्यपि उन्हे विश्वकर्मा से भी सहायता प्राप्त हुई । बाद मे देवो और दानवो मे परस्पर लोकानुरजतकारी इस चाक्षुष यज्ञ के सम्बन्ध मे सहमति होने पर शुभाशुभ विकल्पक भावानु कीर्तन रूप नाट्य का प्रयोग सर्वलक्षण-सपन्न नाट्यमण्डप पर हुआ ।^{१०} नाट्यशास्त्र के अनुसार नाट्यमण्डप के प्रथम प्रवर्तक भरत ही है ।

भरत : नाट्यप्रयोक्षता

भरत का जीवन नाट्यशास्त्र मे जिस रूप मे भी उपलब्ध है, उससे यह हम अनुमान कर सकते है कि भरत एव (भरतवशी) प्रयोक्ताओं ने नाट्यकला के प्रयोग, विकास और संरक्षण के लिए प्राक्-इतिहास काल से ही संघर्ष, युद्ध, शाप और अपमान सहन कर मनुष्य-जीवन की मधुर, रसवती नाट्य-विद्या स्वर्ग को भी दी और इस धरती को भी । मनुष्य का जीवन दुःख और अनुताप से घिरा रहता है और इस ललित कला का प्रयोग उसके इस दुःखद जीवन में सुख की शीतल किरणों की वर्षा करता है । पौराणिक कथाओं के घटाटोप से घिरी भरत और भरत-पुत्रों की यह नाट्य-भागीरथी उनकी अक्षय उज्ज्वल कीर्ति को प्रतिभासित करती है । भरतो द्वारा प्रणीत और प्रयुक्त यह नाट्य-विद्या अपनी रसमयी विनोद वृत्ति के कारण मनुष्य की मूल चेतना 'आनन्द वृत्ति' का भरण-पोषण करती है । इसीलिए वे भरत भी है ।

नाटकों का साक्ष्य

नाट्यशास्त्र के परवर्ती नाटको एवं नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में भरत का उल्लेख नाट्याचार्य, नाट्यप्रणेता तथा नाट्यशास्त्रकार के रूप में मिलता है । इस दृष्टि से कालिदास के विक्रमो-र्वशीयम् तथा मालविकाग्निमित्र मे महत्त्वपूर्ण सामग्री मिलती है । विक्रमोर्वशी में प्राप्त कथा के अनुसार भरत ने स्वर्गलोक में अष्टरसाश्रित 'लक्ष्मीस्वयंवर' नाट्य का प्रयोग किया था । 'मालविकाग्निमित्र के विश्लेषण से यह प्रमाणित हो जाता है कि वह नाटक नाट्यशास्त्र में निर्दिष्ट नाट्यविधियों का प्रयोगस्थल ही है ।^{११} कालिदास भरत से नाट्याचार्य और नाट्य-शास्त्रप्रणेता—दोनों ही रूपों में परिचित है । नाटककार भवभूति ने उत्तररामचरित में नाटकान्तर्गत नाटक की परिकल्पना करते हुए भरत को 'तौर्यत्रिक सूत्रधार' के रूप में स्मरण किया है । वहाँ की कथावस्तु के अनुसार वाल्मीकि ने रामायण का साहित्यिक प्रसङ्ग नाट्य रूप

१. गम्यता सहितैः भूमि प्रयोक्तु नाट्यमेव च ।

करिष्यामि च शापाते अस्मिन् सम्यक् प्रयोजिते । ना० शा० ३६।५३-६३ ।

२. ना० शा० १।७६ (गा० ओ० सी०) ।

में प्रस्तुत करने के लिए भरत के पास भेजा था। भरत उस प्रसंग को नाट्य-रूप में जपसंगीत की सहायता से प्रस्तुत करने वाले थे।^१ दामोदर गुप्त विरचित कुट्टनीयन में भरत का उल्लेख नाट्य-शास्त्र के रूप में है ही, पर उसमें दर्पणरचित रत्नावली के नाट्य-प्रयोग का अथर्वानु-संगीत-विवरण देते हुए भरतमुनि का स्मरण करना बहुत भूल है।^२ रत्नावली नाटिका का प्रयोग तो नाट्यशास्त्र की शैली में ही प्रस्तुत किया है। वस्तुतः कालिदास से आरम्भ कर बाद के जितने भी नाटककार (या काव्यकार भी) हुए हैं, उन्होंने अपना ग्रन्थ पश्चिम भरत और उनके नाट्यशास्त्र से प्रगट किया है।

नाट्यशास्त्रों का साक्ष्य

नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में भरत एवं उनके नाट्यशास्त्र का उल्लेख तो है ही, उन पर नाट्यशास्त्र का प्रभाव भी बहुत स्पष्ट है। दशरूपक, अभिनयदर्पण, भावप्रकाशन, नाट्यदर्पण, अभिनवभारती, रसार्णव सुधाकर, नाटक लक्षणरत्नकोष और संगीत रत्नाकर आदि ग्रन्थों में भरत का उल्लेख अनेक बार हुआ है। उन प्राप्त विवरणों के अनुसार भरत नाट्यशास्त्र-प्रणेता एवं नाट्यशास्त्र भी थे।

दशरूपक में वन्दना के क्रम में ग्रन्थकार ने नाट्यशास्त्रप्रणेता के रूप में भरत को स्मरण किया है।^३ दशरूपक पर भरतरचित नाट्यशास्त्र का प्रभाव बहुत ही स्पष्ट है।

नाट्यदर्पण में भरत का विवरण मुनि और वृद्धमुनि के रूप में मिलता है। भरत के विपरीत मतों का खण्डन है तथा सभी नाट्यशास्त्रों में भरत का मत सर्वाधिक प्रमाणभूत माना गया है।^४

सागरनन्दी रचित नाटक लक्षणरत्नकोष नाट्यशास्त्र के कुछ महत्वपूर्ण विषयों की संक्षिप्त उद्धरण है। ग्रन्थ के मध्य में भरतमुनि एवं भरतशास्त्र के नाम से अनेक श्लोक उद्धृत हैं, जो नाट्यशास्त्र के वर्तमान संस्करणों में प्राप्त नहीं होते। सागरनन्दी ने भरत के अतिरिक्त कात्यायन, वादरायण, शातकर्णि, अश्मकुट्ट, नखकुट्ट, चारायण, मातृगुप्त और राहुल आदि कई आचार्यों के मतों का एकाधिक बार उल्लेख किया है। इनमें से कोई भी आचार्य भरत की अपेक्षा प्राचीन नहीं है, इसका कोई स्पष्ट संकेत नहीं मिलता। परन्तु ग्रन्थ की परिसमाप्ति में उन्होंने यह स्पष्ट कर दिया है कि आचार्यों में भरत 'मुन्याचार्य' है एवं उनका ग्रन्थ नाट्यशास्त्र 'अम्बुराशि के समान विशाल और अथाह है'।^५

शिगमूपायल के रसार्णवसुधाकर में भरत का उल्लेख नाट्यशास्त्र-प्रणेता के रूप में है। उनकी दृष्टि से इस कार्य में उन्हें अपने शत-पुत्रों से भी सहयोग मिला।^६

शाङ्गदेव के संगीतरत्नाकर में प्रस्तुत विषय की चर्चा नाट्यशास्त्र में प्राप्त उल्लेखों

१. तत्र स्व हस्तलिखितं व्यसृजद्भगवतो भरतस्य तौर्यत्रिक सूत्रधारस्थ । स किल भगवान् भरतस्तमर-सरोभिः प्रयोजपिन्धतीति । उ० रा० अ० ४ ।

२. कुट्टनीयन श्लोक १२३।१२४ ।

३. दशरूपक १।२ ।

४. नाट्यदर्पण-तत्र वृद्धाभिप्रायमनूयन्ति । तथा पृ० २६, ७१, १०२, १०६ (गा० ओ० सी० द्वि० सू०)

५. इह हि भरतमुन्याचार्य शास्त्राम्बुराशे' न० ल० को० पं० १७ ३२२५ २८ १६ २८ १७३

६. रा० सू० पृ० ८ ४८ ५४

के अनुरूप ही है किमी नवीन तथ्य का उल्लेख या विवरण नहीं नाट्यशास्त्र प्रणेत एव नाट्यप्रयोक्ता के रूप में वे भरत में परिचित हैं ।

शारदातनय के भावप्रकाशन में नाट्योत्पत्ति के सम्बन्ध में दो कथाएँ प्राप्त हैं । उनसे भरत के व्यक्तित्व के सम्बन्ध में कुछ नवीन तथ्यों का संकेत मिलता है । नाट्योत्पत्ति के प्रसंग में ब्रह्मा के अतिरिक्त नन्दिकेश्वर आदि नाम नवागत मान्य पड़ते हैं । नाट्य-प्रयोक्ता और शास्त्र-प्रणेता के रूप में भरत का महत्त्व तो सिद्ध है ही । परन्तु इस सम्बन्ध की प्राप्ति दोनों कथाओं में भरत के अतिरिक्त एक 'आदि भरत' का भी उल्लेख है । 'भरत' शब्द की व्युत्पत्ति के सन्दर्भ में एक के अनुसार तो ब्रह्मा ने प्रयोगज्ञान के लिए प्रस्तुत मुनियों को उक्त ज्ञान को भरण (ग्रहण) करने का आदेश दिया । इसीलिए 'भरत' नाम से यह प्रसिद्ध हुआ ।^१ दूसरी कल्पना के अनुसार भाषा, वर्णों के उपकरण, नाना प्रकृतिसम्भव वेप, वय, कर्म और चेष्टा को धारण (भरण) करने से ही वे 'भरत' होते हैं ।^२ दोनों उपलब्ध कथाएँ भरत के नाट्यशास्त्र के आधार पर ही हैं और नाट्यशास्त्र के शास्त्रीय एवं प्रयोग-पक्षों का संकेत करती हैं । परन्तु शारदातनय का भावप्रकाशन एक महत्त्वपूर्ण समस्या का संकेत करता है कि क्या 'आदि भरत' परम्परागत नाट्यशास्त्र-प्रणेता 'भरत' से भिन्न थे ? तथा 'भरत' एक नहीं अनेक थे ? क्या नाट्यशास्त्र एवं प्रयोग को भरण या धारण करने से नाट्य-प्रयोक्ताओं और नाट्याचार्यों के लिए यह 'भरत' शब्द प्रचलित हो गया ? इन सम्बद्ध विषयों पर थोड़ा और भी विचार कर लें ।

नाट्यशास्त्र में भरत एक या अनेक ?

भरत एक थे या अनेक इस सम्बन्ध में प्राचीन भारतीय साहित्य में अनेक सम्भावनाएँ दृष्टिगोचर होती हैं । इस विषय में नाट्यशास्त्र, भाव प्रकाशन और अभिनवगुप्त की अभिनव भारती में पर्याप्त सामग्री मिलती है ।

नाट्यशास्त्र के अनुसार भरत ने ब्रह्मा से नाट्यवेद की शिक्षा पाई और नाट्य का प्रयोग भी किया । भरत के लिए प्रयुक्त एक वचनान्त (भरतम्) शब्द भी इसी के समर्थक है । भरत के शतपुत्रों का भी उल्लेख भरतपुत्र या भरत के रूप में प्रथम एवं छत्तीनवें अध्यायों में किया गया है । परन्तु नाट्यशास्त्र में नाट्य-प्रणेता और प्रयोक्ता भरत मुनि का एक विशिष्ट व्यक्तित्व सर्वत्र ही उन भरत-पुत्रों एवं कोहल आदि आचार्यों से भिन्न है ।^३ नाट्यशास्त्र के ३६वें अध्याय में 'भरत' शब्द का बहुवचनान्त प्रयोग (भरतानाम्) सूत्रधार, नाट्यकार, मालाकार और आभरणकृत आदि शिल्पियों के लिए भी हुआ है ।^४ इस प्रकार के प्रयोग से ही

१. सं० २० भाग ८, पृ० ३ ।

२. नाट्यवेदमिम गस्माद्भरतेति मथोदितम् ।

तस्माद् भरतनामानो भविष्यत् जगत्रये । भा० प्र० २८१२-४ ।

३. भाषावर्णोपकरणैः नानाप्रकृतिसंभवम् ।

वेषं वयः कर्म चेष्टा विभ्रद् भरत उच्यते ॥ भा० प्र० पृ० २८८३-४ ।

४. एवं तु मुनयः श्रुत्वा सर्वज्ञं भरतं तदा । ना० शा० ३६१, १०, ११, १२, ४० (का० भा० सं०) ।

५. ना० शा० ३३ ६६ का० सं०

समस्त परवर्ती आचार्यों में इस विचार का प्रसार हुआ हो। भरत एक नया जन थे। क्योंकि ये नाट्य-प्रयोगों में अपने अभिनय आदि नर्म में नाट्यप्रयोग का भरपूर-योग करते थे।

भावप्रकाशन तथा आधुनिक विद्वानों की मान्यता

भावप्रकाशन में उपलब्ध विचार-नामग्री 'भरत' एक व्यक्ति की अपेक्षा 'भरत' ज्ञान का संकेत करती है। इस ग्रन्थ में भरत तथा उनके लिए प्रयुक्त सर्वनाम शब्द प्रायः वह वचनान्त हैं। तृतीय एवं दशम अधिकांश में उपर्युक्त शब्द जो बहुवचनान्त प्रयोग कर्म-संज्ञक पञ्चमी वार हुआ है। वे 'भरत' के स्थान पर 'भरतादि' शब्द का प्रयोग करना उचित मानते हैं। यहाँ तक कि भावप्रकाशन की भूमिका में भरत के मन की चर्चा न कर भरत के शिष्यों के विभिन्न मतों के अध्यापन का उल्लेख किया है। इसमें यह मिथ्या होता है कि प्राचीन विद्वानों के बीच कोई ऐसी परम्परा जीवित थी, जो नाट्य-प्रयोग ही नहीं नाट्यशास्त्र के प्रणयन का भी श्रेय एक 'भरत' नामक ऋषि को न देकर व्याप की तरह एक 'भरतादि' परम्परा को देना उचित समझती थी^१, जिसका प्रभाव भावप्रकाशन की विचारधारा पर पड़ा है। सम्भव है, इस विचार का प्रसार नाट्यशास्त्र के पाठभेद के कारण भी हुआ होगा। अन्तिम अध्याय में एक ऐसी महत्वपूर्ण पंक्ति है जिसमें दो भिन्न विचारधाराओं को पनपने का अवसर प्राप्त होता है। कोहल आदि ने इस शास्त्र का 'प्रणयन' और 'प्रयोग' किया, ऐसा उल्लेख है।^२ प्रणयन की पाठ-परम्परा को स्वीकार कर लेने पर कोहल आदि भरत-गुरु को नाट्यशास्त्र के प्रणयन का श्रेय मिल जाना है और यदि प्रयुक्त पाठ को स्वीकार करते हैं, तो यह नाट्यशास्त्र की सम्पूर्ण परम्परा के अनुकूल विचार प्रतीत होता है। परन्तु नाट्यशास्त्र में उल्लिखित 'प्रणीत' पाठ का प्रभाव भावप्रकाशन पर है। आधुनिक विद्वानों ने भी इसे ही अधिक प्रश्रय दिया है, क्योंकि उनके विचार में ऐसे महान् कलाग्रन्थ की रचना उत्तरोत्तर भरतों के वंशानुक्रम की ही देन हो सकती है न कि एक विशिष्ट व्यक्ति की। यह उपलब्ध नाट्यशास्त्र ऐसे कलामर्मज्ञों की रचना है जिन्होंने अपने पूर्व से लेकर वर्तमान तक की समस्त ग्राम्य और नागर जीवन-प्रवृत्तियों और अभिव्यक्ति-प्रणालियों का अध्ययन कर नाट्यकला के व्यापक सिद्धान्तों का आकलन किया।^३

आचार्य अभिनवगुप्त की स्थापना

भरत एक विशिष्ट व्यक्ति ने नाट्यशास्त्र का प्रणयन किया अथवा भरतादि ने, इस प्रश्न पर आचार्य अभिनवगुप्त के पूर्व में ही नाट्यशास्त्र के विद्वानों में मतभिन्नता थी।

१. शिष्याणां भरतस्य यानि च मतान्यध्याप्य,

पञ्चावस्थां भवन्तीति भरतादिभिरुच्यते। मा० प्रा० पृ० २, २०६-पं० ५, २५५, पं० १।

२. कोहलादिभिरेतैर्वा नाट्यशास्त्रादित्यधुनितैः।

मर्त्यधर्मतयायुक्तैः कचिन् कालमवस्थितैः।

एतच्छास्त्रं प्रयुक्तं (प्रणीतं) तु नराणां बुद्धिर्जनैश्च ना० शा० ३७ २५ का० मा०

पी० वी० काश भूमिका सा० ६० पृ० ७८

आचार्य अभिनवगुप्त को विचार नितान्त स्पष्ट है कि की रचना भरत मुनि द्वारा हुई न कि वंशपरम्परागत अनेक भरतों द्वारा। अपने विचार का उपबृंहण करते हुए अपने में पूर्व के अनेक आचार्यों की एक एतत्सम्बन्धी मान्यताओं का खण्डन किया है। कुछ पूर्वाचार्यों के मतानुसार नाट्यशास्त्र के छत्तीस अध्यायों में शास्त्र-त्रिजामा के रूप में जहाँ भी प्रश्नों की योजना हुई है, वे सब उनके शिष्यों के वचन हैं न कि भरत के। पर आचार्य अभिनवगुप्त के अनुसार शास्त्रों में विषयविवेचन के प्रसंग में पूर्वपक्ष प्रश्नशैली में ही प्रस्तुत किया जाता है। उत्तरपक्ष में सिद्धान्त की स्थापना होती है। यह सारी योजना एक ही शास्त्रकार द्वारा होती है, न कि किसी अन्य आचार्य द्वारा भी। नाट्यशास्त्र के पूर्वपक्ष एवं उत्तरपक्ष की योजना के सम्बन्ध में भी यही तथ्य है। एक ही महामुनि ने प्रश्न एवं समाधान दोनों को प्रस्तुत किया है।^१

सदाशिव, ब्रह्म और भरत : नाट्यशास्त्र-प्रणेता

आचार्य अभिनवगुप्त ने वंशपरम्परागत भरतों को नाट्यशास्त्र के प्रणायन का श्रेय न देकर केवल विशिष्ट भरतमुनि को ही ग्रन्थकार के रूप में स्वीकारते हुए अपने किसी नास्तिक गुरु के इस मत का खण्डन किया है कि नाट्यशास्त्र की रचना मूलरूप में सदाशिव ने की, तदनंतर ब्रह्मा ने और अन्तिम रूप में भरत ने। अतः यह नाट्यशास्त्र मात्र भरत-विरचित नहीं है।^२ आचार्य अभिनवगुप्त के अनुसार नाट्यशास्त्र में उपलब्ध नाट्योत्पत्ति के विवरण से भी एक 'भरत' का ही समर्थन होता है न कि 'भरतादि' का।^३ वहाँ तो यह स्पष्ट उल्लेख है कि भरत ने ब्रह्मा से नाट्यवेद की शिक्षा पाई। मूल नाट्यशास्त्र के विभिन्न सन्दर्भों के विश्लेषण से आचार्य अभिनवगुप्त की इस मान्यता की पुष्टि होती है कि भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र की रचना की। प्रयोग का प्रवर्तन तो भरत ने अपने शतपुत्रों की सहायता से किया पर शास्त्र की रचना स्वयं ही की।

आदि भरत, वृद्ध भरत, भरत !

भरत के विवेचन के प्रसंग में हमारा ध्यान अन्य आचार्य भरतों की ओर भी जाता है। भावप्रकाशन के विवेचन से हमें भरतादि का सकेत प्राप्त होता है। इनकी दृष्टि से नाट्यशास्त्र की रचना के पूर्व नाट्यवेद की रचना आदि भरत या किसी वृद्ध भरत ने की थी। भावप्रकाशन में न केवल वृद्ध भरत का ही उल्लेख है अपितु वृद्ध भरत के नाम से कुछ मञ्चाश भी उद्धृत है।^४ शारदातनय की दृष्टि से यह नाट्यवेद द्वादशसाहस्री संहिता थी और उसी

१. मध्ये षट्त्रिंशत् अध्याय्यां यानि प्रश्न प्रतिवचन योजनानि तानि तच्छिष्यवचनान्येवेत्याहुः। तच्च असत्। एक ग्रन्थस्य अनेक कर्तृवचनसंदर्भमयत्वे प्रमाणाभावात्। अ० भा० भाग-१ पृ० ६।

२. एतेन सदाशिव ब्रह्म भरतमतत्रयविवेचनेन ब्रह्ममत सारताप्रतिपादनाय मतत्रयीसारासार विवेचन तद्ग्रन्थप्रक्षेपेण विहितमिदं शास्त्रम्। न तु मुनिविरचितमिति यदाहु नास्तिकोपाध्यायस्त प्रत्युक्तम्।

अ० भा० भाग १ पृ० ६।

३. ना० शा० १।१२-५७।

४. तथा भरत-वृद्धन कथितं गणभीष्टराम् भा० प्र० पृ० ३६

का सक्षिप्त रूप काव्यशास्त्र है।^१ नाट्यशास्त्रकार के मन में हम अमहत्त्व ही क्या न था। परन्तु इस सत्य को हम कैसे अम्बुधर कर सकते हैं कि नाट्यशास्त्र की रचना के पूर्व भी नाट्यशास्त्रीय विषयक सामग्री का विवेचन उल्लेख्य था। आनुवन्ध्य आर्याओं और कर्णाकों के रूप में स्वयं भरत ने भी उद्धृत कर अपने भाव और रस सम्बन्धी नाट्यिक विचारों का समर्थन किया है।^२ अतः दो विचार-सूत्र हमारे समक्ष बहुत स्पष्ट हैं कि नाट्यशास्त्र की रचना में पूर्व नाट्यशास्त्र के रचयिता नाट्याचार्य थे। वे वृद्ध भरत हो, जड़ भग्न हो या आदि भरत। परन्तु वर्तमान पट्टसाहस्री संहिता के रचयिता भरतमुनि ही हैं। उम विचार का प्रायः परम्परा से समर्थन होता आ रहा है पर उसके प्रयोग का दायित्व निश्चित रूप में भरतवर्णियों पर भी आता है।

निष्कर्ष

आर्य वाङ्मय, नाट्यशास्त्र एवं अन्य सबद्ध ग्रन्थों में प्राप्त भरतसम्बन्धी विवरणों के विश्लेषण से नाट्यशास्त्रकार भरत के सम्बन्ध में निश्चित निष्कर्ष पर पहुँचने में सहायता मिलती है। भरतों की वंशपरम्परा वैदिक काल में वर्तमान थी। पर नाट्यशास्त्र की रचना का दायित्व इस पर देना सम्भव नहीं मालूम पड़ता। वेदों में मन्त्रद्रष्टा ऋषि के रूप में कभी-कभी पूरी वंशपरम्परा का ही उल्लेख मिलता है। ऋग्वेद के मातवे मण्डल में मन्त्रद्रष्टा ऋषि वसिष्ठों की वंशपरम्परा है न कि एक व्यक्ति की।^३ अतः यह कल्पना की जा सकती है कि इन्हीं मन्त्रद्रष्टा ऋषियों की भाँति ये भरत भरत-जाति के हो, जिन्होंने नट-सूत्रों की रचना की हो, तथा जिनकी ख्याति नट-सूत्रों के रूप में पाणिनिकाल तक जीवित रही हो।^४ इन्हीं नट-सूत्रों से नाट्यशास्त्र का विकास हुआ और उसके प्रणयन का श्रेय भरतों को दिया गया।

नाट्यशास्त्र में 'भरत' शब्द का प्रयोग व्यापक अर्थ में हुआ है। भरतमुनि नाट्यशास्त्रकार है, भरतपुत्र (भरत) नाट्यप्रयोक्ता है और सूत्रधार, नट, विद्वपक, आभरणकृत् और मालाकार आदि तमाम नाट्यप्रयोक्ता भी भरत हैं, क्योंकि नाट्यप्रयोग का धारण और भरण वे करते हैं।^५ अतः भरत शब्द का प्रयोग नाट्यशास्त्र-प्रणेता, नाट्यप्रयोक्ता, नाट्याचार्य तथा नाट्यशिल्प के प्रयोजयिता आदि के रूप में है। यह प्रश्न अनिर्णीत मा ही रह जाता है कि नाट्यशास्त्रकार भरत एक विशिष्ट व्यक्ति थे, या उसकी रचना का दायित्व अनेक भरतों को दिया जा सकता है। इतना तो निश्चित मालूम पड़ता है कि इन तमाम भरतों (भरतपुत्रों या प्रयोक्ताओं) के मध्य भरत एक विशिष्ट व्यक्ति की सत्ता स्थिर और दृढ़ मालूम पड़ती है। भरत मुनि ब्रह्मा ने नाट्यवेद की शिक्षा दी, भरत मुनि ने अपने शतपुत्रों की सहायता से महेन्द्र विजयोत्सव नाटक का प्रयोग किया। लक्ष्मीस्वयंवर

१. मा० प्र० पृ० २८७।

२. ना० शा० भाग १, पृ० २८६, २८३, ३१४, ३१८, ३२० (मा० ओ० सी०)।

३. कैम्ब्रिज हिस्ट्री, जिल्द १, पृ० ७७; "ऋग्वेदमण्डल सूक्त १२२, १३७, १५०, १६०

४. अष्टाध्यायी ४।३, ११०-१११।

५. ना० शा० २५।६६-६६ ३५।४२ ६६।

नाटक के कर्ता प्रस्तोता थे । आश्विपक्ष भरतपुत्र का शाप से उन्हाने मुक्ति पिलाया पर विशिष्ट व्यक्ति के अनिरवत भरतादि की भी परम्परा परवर्ती ग्रथा में जीवित रही पर आचार्य अभिनवगुप्त जस व विद्वान् भरतादि परम्परा के विरा तथा अपने किसी नास्तिक उपाध्याय के इस मत का भी खटन किया है कि नाट्यशास्त्र रचना अनेक भरतो ने की, एक भरत ने नहीं ।

अतः भरत शब्द मूलतः किमी वंशपरम्परा या नाट्यप्रयोक्ता समुदाय के लिए कयो न प्रयुक्ता हुआ हों पर काल-प्रवाह में जनमानस की भावना में भरतमुनि का विशिष्ट व्यक्तित्व मूर्तिमान हो उठा । जिसे ही नाट्यशास्त्र के प्रणयन और प्रयोग का प्राप्त हो गया है । यद्यपि नाट्यशास्त्र से ही यह बात प्रमाणित हो जाती है कि भरत से नट-सूत्र, नाट्यशास्त्र और नाट्याचार्यों या भरतो की अक्षुण्ण परम्परा वर्तमान थी ।

नाट्यशास्त्र के प्रकाशित संस्करण और पाण्डुलिपियाँ

भारत का नाट्यशास्त्र भारतीय नाट्यविद्या का विज्ञान नाम है। इस देश में पाश्चात्य पद्धति के अध्ययन-अनुसंधान की परम्परा एक डेढ़ सौ वर्षों से प्रचलित है। और इस महत्वपूर्ण ग्रन्थ के दृष्टिरहित प्रामाणिक संस्करण के प्रकाशन की दिशा में निरन्तर प्रयत्न हो रहा है। भारतीय नाट्यविद्या के इस अक्षय कोष के उद्धार की दिशा में विद्वानों द्वारा किया गया प्रयत्न ऐतिहासिक महत्व का है। यहाँ हम उसका संक्षिप्त विवरण प्रस्तुत कर रहे हैं।

नाट्यशास्त्र के विदेशी संस्करण

विलियम जोम्स द्वारा बालिदाग के अभिज्ञान शाकुन्तल^१ के ऐतिहासिक महत्व के अनुवाद के बाद ही सर्वप्रथम एच० एच० विलसन महोदय ने १८२६-२७ में भारतीय नाट्य के कुछ विविष्ट उदाहरण के रूप में एक सग्रह ग्रन्थ प्रकाशित किया।^२ इसकी भूमिका में उन्होंने स्पष्ट रूप से स्वीकार किया कि भारतीय नाट्य एवं काव्यों में बहुचर्चित भारत का नाट्यशास्त्र मर्यादा लुप्त हो चुका है। विलसन महोदय की इस निराशापूर्ण घोषणा के उपरान्त भी इन ग्रंथ के अनुसन्धान का कार्य चलता रहा।

एफ० हाल० का दशरूपक और उसका परिशिष्ट

एफ० हाल० को वर्नंजय रचित दशरूपक के संपादन के क्रम में नाट्यशास्त्र की दृष्टिपूर्ण

१. शाकुन्तला और द फैंटल रिंग, कलकत्ता—१७८६।

२. एच० एच० विलसन : मेलिकट मेशिमेन्स आफ द थियेटर आफ द हिन्दूज।

(३ भाग) कलकत्ता—१८२६-२७।

पाण्डुलिपि प्राप्त हुई^१। रंगा के आधार पर दशरूप के पाँच अक्षर रूप में नाट्यशास्त्र का १८०० एवं १८०० के अध्यायों का १८६२ में प्रकाशित करवाया। अद्वारह से बीस अध्यायों के बन्ध-विषय तो नाट्यशास्त्र के काव्यमाला संस्करण के अनुरूप थे परन्तु श्लोकों में परस्पर भिन्नता थी। हाल के तीन अध्यायों में क्रमशः १३२, १३३ और ६३ श्लोक संग्रहीत थे।^२ परन्तु काव्यमाला संस्करण में श्लोकों की संख्या क्रमशः १६८, १३३ और ६६ थी।^३ हॉल संस्करण के ३४वें अध्याय में १२१ श्लोक थे और काव्यमाला के संस्करण के २४वें (जिसमें ११६ श्लोक हैं), ३४वें तथा काशी सम्स्कृत मरीज के ३५वें अध्याय के कुछ अंश के अनुरूप है। इस आंशिक प्रकाशन से ही विद्वानों का ध्यान इस ओर आकर्षित हुआ कि संस्कृत में इतना प्राचीन नाट्यशास्त्र उपलब्ध है।

हेमान का निबन्ध

नाट्यशास्त्र के अनुसंधान के क्रम में प्रसिद्ध जर्मन विद्वान् हेमान को भी नाट्यशास्त्र की पाण्डुलिपि प्राप्त हुई। उसके आधार पर उन्होंने भारतीय नाट्यशास्त्र पर एक परिचयात्मक निबन्ध १८७५ ईस्वी में जर्मनी के एक नगर गोटिंगन की विज्ञान-परिषद की पत्रिका में प्रकाशित करवाया। इस निबन्ध के द्वारा नाट्यशास्त्र के अध्ययन-अनुसंधान को और भी बल मिला।^४

पी० रेग्नी और ग्रासेट के संस्करण

नाट्यशास्त्र के अध्ययन और अनुसंधान के इतिहास में फ्रेंच विद्वान् पी० रेग्नी और जे० ग्रासेट की देन चिरस्मरणीय रहेगी। ये दोनों ही गुरु-शिष्य थे। नाट्यशास्त्र की आंशिक रूप में प्रकाश में लाने का प्रथम श्रेय इन्हीं ही मिलना चाहिए। रेग्नी महोदय ने १८८० ई० में छन्दों से सम्बन्धित नाट्यशास्त्र के १५ एवं १६ अध्याय (का० भा० स० १४ एवं १५, का० स० १५ एवं १६, गा० ओ० सी० स० १४ और १५ अध्याय) प्रकाशित किये। इसी वर्ष रस और भाव से सम्बन्धित छठा और सातवाँ अध्याय रोमनलिपि में फ्रांसीसी भाषा के अनुवाद के साथ प्रकाशित हुआ। ग्रासेट महोदय ने अपने गुरु की परम्परा को जीवित रखते हुए १८८८ में मगीत से सम्बन्धित अद्वारसवाँ अध्याय प्रकाशित किया। तदनन्तर १८९८ में १-१४ अध्याय तक नाट्यशास्त्र का मुसमाइन संस्करण रेग्नी महोदय ने प्रकाशित किया। नाट्यशास्त्र का यह अबूरा संस्करण पाश्चात्य पद्धति की गवेषणापूर्ण संपादन शैली का आज भी उत्तम आदर्श है।^५

१. दशरूपक : एक० हाल (मिथिलाविज्ञान इन्डिया सिरीज में प्रकाशित) — कलकत्ता — १८६१-६। ५

२. का० भा० संस्करण नाट्यशास्त्र।

३. ना० शा० का अंग्रेजी अनुवाद : म० मो० वेर। प्रकाशित ना० शा० १९११। — ना० शा० के ३ वें ३ संस्करण की भूमिका, पृ० ८६। एडिटर के ड० मा० स्टैनकोनो पृ० २३।

४. हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स : पृ० ११-१२ पी० ली० काणे तथा मनमोहन घोष : ना० शा० के अंग्रेजी अनुवाद की भूमिका पृ० ३७।

भारतीय नाट्यकला पर प्रो० सिल्वान लेवी का प्रबन्ध

इसी बीच फ्रान्स के प्रसिद्ध संस्कृतज्ञ प्रो० सिल्वान लेवी ने दण्डिग्रन्थ विवेकानन्द (विद्यावे इन्दियन्) नामक निबन्ध में नाट्यशास्त्र के १८-२० तथा चौबीसवें अध्यायों के आधार पर नाट्यशास्त्र की विवेचना की। इस प्रबन्ध में नाट्यशास्त्र की महत्ता पर आशिक रूप में बर्फी हुई। परन्तु इसके माध्यम से नाट्यशास्त्र की महत्ता की ओर विद्वानों का ध्यान आकर्षित हुआ। प्राचीन हिन्दू नाट्यकला के सम्बन्ध में यह निबन्ध वर्षों तक पश्चिम में विचार-विवेचन का आधार बना रहा।

नाट्यशास्त्र के भारतीय संस्करण

गत छ-सात दशकों में नाट्यशास्त्र के चार पूर्ण एवं चार अधूर्ण संस्करण प्रकाशित हुए हैं। उनका संक्षिप्त विवरण हम प्रस्तुत कर रहे हैं।

काव्यमाला संस्करण—प्रस्तुत संस्करण सैतीस अध्यायों में सर्वप्रथम १८२४ में प्रकाशित हुआ। नाट्यशास्त्र का सर्वाधिक प्राचीन मुद्रित संस्करण यही था।^१ यह संस्करण 'क' एवं 'ख' नामांकित जिन पाण्डुलिपियों के आधार पर प्रकाशित हुआ उसका कोई विवरण ग्रन्थारम्भ में उपलब्ध नहीं है। केवल ग्रन्थ के अन्त में ५-६ पक्तियों की मजिप्त वादटिप्पणी में पाण्डुलिपियों की अशुद्धि का स्पष्ट उल्लेख है।^२ लगभग पचास वर्षों बाद पुनः इस ग्रन्थ का मशोधित संस्करण वहीं से १९४३ में प्रकाशित हुआ। इस अवधि में नाट्यशास्त्र के दो संस्करण प्रकाशित हो चुके थे—एक काशी से, दूसरा बड़ौदा राज्य से। काशी से प्रकाशित संस्करण में केवल मूल अक्षर थे और बड़ौदा में प्रकाशित नाट्यशास्त्र के १८ अध्यायों पर अभिनवगुप्त रचित अभिनव भारती विवृति भी उस समय तक उपलब्ध थी।^३ निर्णयमागर में प्रकाशित काव्यमाला संस्करण के लिए दोनों पूर्व प्रकाशित संस्करण भी आधार थे। काशी संस्करण के लिए प्रयुक्त पाण्डुलिपियाँ तथा गायकवाड़ ओरिएण्टल सीरीज के लिए जिन ४० पाण्डुलिपियों का उपयोग हुआ था, उन सबको दृष्टि में रखकर यह संस्करण प्रकाशित हुआ, यह सम्पादक ने स्वीकार किया है।^४ सम्भवतः यही संस्करण अभिनवगुप्त एवं अन्य काश्मीरी स्फोटवादियों के बीच बहुत लोकप्रिय था। दक्षिण भारत में इसका प्रचार अधिक था। इसके लिए प्रयुक्त पाण्डुलिपि उज्जैन से प्राप्त हुई थी। इसमें सम्बन्धित नाट्यशास्त्र की अन्य पाण्डुलिपियाँ बड़ौदा एवं बीकानेर राज्यों के पुस्तकालयों में सुरक्षित हैं। धनंजय-रचित दशरूपक

१. भरत मुनि प्रणीत नाट्यशास्त्रम्। सम्पादक शिवदत्त शर्मा तथा काशीनाथ शर्मा १८६५।
२. तथा च पुनः फान्तरालामेन यथाशक्य पाठे शोधितेऽपि अशुद्धीनामशुद्धयानामां सद्विवपाठानां च बहुत्वेन शुद्धिपत्रमस्याशुद्धिसागरे निमज्जितेऽपि केवलं ग्रंथप्रकाशनमात्रं प्रयोजनं मत्वा प्रकाशयतीतः। का० मा० प्रथम सं० १८६४ पृ० ४४७।
३. चौखम्बा संग्रह नगीजः सम्पादक प० बलदेव उपाध्याय तथा स्व० पं० बटुकनाथ शास्त्री साहित्योपाध्याय। १९२६
४. गायकवाड़ ओरिएण्टल सीरीज ना० शा० के तीन भाग प्रकाशित, १-७ (१९२७), ८-१८ (१९३५) सम्पादक—रामकृष्ण कवि।^५
५. ना० शा० का० मा० भूमिका पृ० २ १९४३।

की रचना पर इस पाण्डुलिपि का परम्परा का बहुत स्पष्ट प्रभाव है ।^१ इसमें अध्याय है ।

काशी संस्करण—काशी में नाट्यशास्त्र का नवीन संस्करण दो आचार्यों के सम्पादनत्व में १९२६ में प्रकाशित हुआ । इसमें कुल ३६ अध्याय हैं । इसकी पाण्डुलिपि वाराणसी में विश्वविद्यालय के संस्कृति भवन में सुरक्षित है । इस परम्परा की पाण्डुलिपि पर गुरुकुल और लोल्लट प्रभृति नैयायिकों और सीमासकों का प्रभाव परिलक्षित होता है । इस संस्करण के प्रकाशित होने तक अन्य पाण्डुलिपियों के अभाव में नितान्त त्रुटि-रहित न था । पाठभेद भी बहुत कम थे । इस संस्करण के लिए प्रयुक्त पाण्डुलिपि बहुत प्राचीन तथा मौलिक नाट्यशास्त्र की निकटवर्ती है । भोज इसी पाठ-परम्परा में प्रभावित थे । बोप महोदय ने इसी संस्करण की पाण्डुलिपि का मुख्यतः अनुसरण किया है ।

बड़ौदा से प्रकाशित संस्करण—मूल ग्रन्थ के रूप में नाट्यशास्त्र के पूर्ण संस्करण नागरी लिपि में ये ही दो प्रकाश में आ सके हैं । परन्तु बड़ौदा राज्य की ओर से नाट्यशास्त्र का एक महत्वपूर्ण संस्करण और भी प्रकाशित हुआ । यह क्रमशः रामकृष्ण कवि के सम्पादन में चार भागों में पूर्ण रूप से प्रकाशित हुआ है । अन्य दो प्रकाशित नाट्यशास्त्र के संस्करण मूल रूप में थे । परन्तु इस संस्करण में आचार्य अभिनवगुप्त की अभिनव भांगी भी उपलब्ध है । अतः इसका महत्व पाठ-शुद्धि और विषय-विवेचन की दृष्टि से कहीं अधिक बढ़ जाता है ।^२ इस संस्करण के सम्पादक महोदय ने यह उल्लेख किया है कि उन्होंने इसके लिए चालीस पाण्डुलिपियों का उपयोग किया । परन्तु उन पाण्डुलिपियों का कोई स्पष्ट विवरण उन्होंने नहीं दिया है । अपने प्राक्कथन में इन पाण्डुलिपियों की पारस्परिक भिन्नता का उल्लेख किया है । उन्होंने उन प्राप्त पाण्डुलिपियों को दक्षिण भारतीय एवं उत्तर-भारतीय इन दो भागों में विभाजित किया है । उत्तर-भारतीय पाण्डुलिपियों को 'अ' के अन्तर्गत और दक्षिण भारतीय पाण्डुलिपियों को 'ब' के अन्तर्गत परिगणित किया ।^३

अभिनव भारती प्रथम भाग का द्वितीय संस्करण—अभिनव भारती के तीनों भागों के प्रकाशन के उपरान्त प्रथम भाग (१-७) का पुनः सशोधित संस्करण हाल ही में प्रकाशित हुआ है ।^४ इस संस्करण के सशोधक और सम्पादक हैं रामस्वामी शास्त्री । इन्होंने प्रथम भाग के प्रथम संस्करण की अपेक्षा इस नूतन संस्करण में महत्वपूर्ण सशोधन एवं पाठ-परिवर्तन प्रस्तुत किया । इस संस्करण के लिए प्रयुक्त पाण्डुलिपियों का विवरण भी दिया । रामकृष्ण कवि की सम्पादन-पद्धति की अनेक त्रुटियों का भी इन्होंने उल्लेख किया है । उदाहरण के रूप में रामकृष्ण कवि महोदय ने, शान्तरस का पाठ किन्-किन् पाण्डुलिपियों में था, यह स्पष्ट न कर अभिनव भारती के आधार पर उसे नाट्यशास्त्र के मूलअंश के रूप में स्वीकार किया था । द्वितीय संस्करण के सम्पादक महोदय ने इस पर आपत्ति की है कि भरत शान्तरस को स्वीकार करने के पक्ष में है । अतएव इस संस्करण में शान्तरस को प्रक्षिप्त पाठ के ही रूप में स्वीकार

^१ ना० शा० (का० भा०) द्वितीय म० की भूमिका पृ० २ ।

^२ ना० शा० प्रथम भाग १९२७, द्वितीय भाग १९३४, तृतीय भाग १९५४, चतुर्थ भाग १९६५, गणक-बाड़ ओरिण्टल सीरीज, बड़ौदा ।

^३ ना० शा० प्रथम भाग द्वितीय संस्करण प्रिन्स ५० × ४ नथ ६ ६० (गा० ओ० मी)

^४ वही प्रथम भाग द्वितीय संस्करण १९५६

किया है । यह नया संस्करण अब तक के प्रकाशित नाट्यशास्त्र व विभिन्न संस्करणों में सर्वोत्तम है ।

नाट्यशास्त्र के कई अनूदित संस्करण — नाट्यशास्त्र के कई अनूदित संस्करण भी दूसरे प्रकाशित हुए हैं । प्रसिद्ध प्राच्यविद्या-विचारद मतमोहन प्रो० महोदय ने नाट्यशास्त्र के सभी अध्यायों का अंग्रेजी अनुवाद तथा मूल अंश भी प्रकाशित किया है ।^१ अनुवाद की पादटिप्पणी में यथास्थान बहुत-सी पाण्डुलिपियों और प्रकाशित संस्करणों के आधारे पर पाठभेद के अनेक महत्वपूर्ण संकेत हैं । अनेक महत्वपूर्ण स्थलों पर आचार्य अभिनवगुप्त एवं अन्य नाट्यशास्त्रियों के विभिन्न मतों का आकलन पादटिप्पणी में प्रस्तुत किया गया है ।^२

हिन्दी में नाट्यशास्त्र के अनूदित संस्करण — हिन्दी में नाट्यशास्त्र के दो अधूरे संस्करण उपलब्ध हैं । दिल्ली विश्वविद्यालय की हिन्दी अनुमधान-परिषद् की ओर से इसका प्रकाशन हुआ है ।^३ इसमें नाट्यशास्त्र के प्रमुख तीन — प्रथम (नाट्योत्पत्ति), द्वितीय (नाट्य-मंडप) तथा षष्ठ (रसाध्याय) अध्यायों एवं उस पर उल्लेख अभिनव भारती टीका का सम्पादन एवं अनुवाद किया गया है । इन तीनों अध्यायों के अनुवाद एवं विश्लेषण आदि के क्रम में अनुवादक महोदय ने अभिनवगुप्त के सूक्ष्म विचार-बिन्दुओं का व्याख्यान किया है और अभिनवगुप्त के विचारों की मगति के लिए मूल ग्रन्थ एवं अभिनव भारती में नवीन पाठभेदों की परिकल्पना भी की है । डा० रघुवंश ने हाल ही नाट्यशास्त्र के १-७ अध्यायों को मूल, पाठान्तर अनुवाद तथा व्याख्या सहित प्रस्तुत किया है । निन्देह इन्हें अब तक के प्रकाशित मूल एवं अनूदित नाट्यशास्त्रों के उपयोग की सुविधा मिली है ।^४ एक अन्य संस्करण मराठी भाषा में भी प्रकाशित हुआ है । इसका अनुवाद प्रो० भानु ने किया है ।^५

प्रकाशित संस्करणों में पाठ-भिन्नता : समग्रदृष्टि

नाट्यशास्त्र की विभिन्न पाण्डुलिपियों के आधार पर प्रकाशित नाट्यशास्त्र के संस्करणों में पाठ-भिन्नता तो नितान्त स्वाभाविक है । वस्तुतः यह पाठ-भिन्नता केवल कुछ श्लोकों के ही सम्बन्ध में नहीं है अपितु विभिन्न अध्यायों के पौर्बोपर्य क्रम, उनकी संख्या, तथा प्रतिपाद्य विषयों के सम्बन्ध में भी है । नाट्यशास्त्र के विभिन्न प्रकाशित संस्करणों में प्राप्त एतत्सम्बन्धी विवरण हमने मूलरूप से परिशिष्ट में दिया है जिसमें विभिन्न संस्करणों से वर्तमान पाठभेद का रूप स्पष्ट हो सके ।

१. वही, पृ० ५-६ ।

२. नाट्यशास्त्र : दू गैंगल एशियाटिक सोसायटी आफ बंगाल, १९५०, १९६२ म० मो० बोप ।

३. N. S. Eng. Trans p 40.

४. हिन्दी प्र० भा० सम्पादक तथा माध्यकार आचार्य विश्वेश्वर सिद्धान्त-शिरोमणि । हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय १९६० ।

५. मराठी नाट्यशास्त्र भाग १ (अध्याय १-७) - डा० रघुवंश — मोतीलाल बनारसीदास कारी १९६४

६. तथा मराठी में लिखित गोदावरी बाभुल केसर का भारतीय
पता १९२८

प्रकाशित सङ्करणों में पाठ-भिन्नता का विश्लेषण

नाट्यशास्त्र के प्रकाशित विभिन्न (पूर्ण और अपूर्ण) सङ्करणों की तुलनात्मक तालिका से यह तो मिश्र हो जाता है कि प्रत्येक सङ्करण का पाठ भिन्न है। प्रकाशित सङ्करणों में एक ओर काव्यमाला सङ्करण और गायकवाड ओरियन्टल सीरीज सङ्करण तथा दूसरी ओर काशी सङ्करण एवं मनमोहन घोष के सङ्करण एक-दूसरे के निकट हैं। आचार्य विश्वेश्वर और डा० रघुवर्ण के सङ्करण गायकवाड ओरियन्टल सीरीज के अनुवर्ती हैं। वस्तुतः प्रधान रूप से प्रकाशित इन चार सङ्करणों में वही भेद अब भी स्पष्ट माना जा सकता है जो भेद अभिनवगुप्त के पूर्व में ही नाट्यशास्त्र के विभिन्न पाठों में वर्तमान था। नाट्यशास्त्र की पाठ-भिन्नता का उल्लेख स्वयं आचार्य अभिनवगुप्त ने ही कई स्थानों पर किया है।^१ पाठ-भेद की दृष्टि से कुछ महत्वपूर्ण समस्याओं को हम प्रस्तुत कर रहे हैं।

पंचमाध्याय की पाठ-भिन्नता—पंचम अध्याय के अन्त में लगभग चालीस श्लोक सुदूर दक्षिण भारत से प्राप्त त्रिवेन्द्रम की पाण्डुलिपि के अनिश्चित किसी भी अन्य पाण्डुलिपि में नहीं हैं, जिसकी अनुकृत पाण्डुलिपि का विवरण हम देंगे। काव्यमाला और गायकवाड ओरियन्टल सीरीज सङ्करणों में वे चालीस श्लोक प्रक्षिप्त रूप में हैं। काव्यमाला के प्रथम सङ्करण में वे ये ही नहीं।^२ मनमोहन घोष के अनूदित सङ्करण में उन चालीस श्लोकों का प्रक्षिप्त मानकर स्थान ही नहीं दिया है। इस अंश पर अभिनवगुप्त की टीका भी उपलब्ध नहीं है।^३ अभिनव भारती की प्राप्त दोनों पाण्डुलिपियों में पंचमाध्याय के अन्त से छठे अध्याय के आरम्भ तक पाण्डुलिपि का एक तालपत्र खंडित है। अतः सम्भव है कि अभिनवगुप्त ने इस अंश को कोह्लादि द्वारा रचित प्रक्षिप्त अंश मानकर व्याख्या भी न की हो।^४

षष्ठ अध्याय में शान्त रस का पाठ—नाट्यशास्त्र का छठा अध्याय रसाध्याय के रूप में प्रसिद्ध है। नाट्यशास्त्र और काव्यशास्त्र के विकास के इतिहास में इस अध्याय का बड़ा महत्त्व है। रसों के विवेचन के प्रसंग में 'अष्टौ नाट्ये रसा स्मृताः'^५ आदि के अनुसार रसों की संख्या आठ ही थी। परन्तु पाठभेद के अनुसार नव रसों का उल्लेख ही नहीं मिलता अपितु छठे अध्याय के अन्त में शान्तरस के पोषक गद्यांश तथा अनिश्चित साढ़े पाँच श्लोक भी संगृहीत हैं, और उन पर अभिनव भारती टीका भी है।^६ टीका में शान्त रस का समर्थन शास्त्रीय प्रमाणों द्वारा अभिनवगुप्त ने किया है। परन्तु उनके पूर्व ही से शान्त रस को नवम् रस स्वीकार करने की परम्परा वर्तमान थी। अभिनव भारती में इसका संकेत मिलता है।^७ काशी सङ्करण में इस अध्याय की परिसमाप्ति 'अष्टौ नाट्ये रसा स्मृताः' के साथ हो जाती है।^८ नाट्यरसों की संख्या

१. अस्मदुपाध्याय परंपरामतः । अ० भा० भाग २, पृ० २६८ ।

२. काव्यमाला सङ्करण १८६४, पृ० ५६ तथा श्लोक संख्या १६१ ।

३. व्याख्या प्रथम सहायकेन कृता नाभिगुप्तपादै । अ० भा० भाग १, पृ० २५१ (द्वि० सू०) ।

४. अ० भा० भाग १, पृ० २५१ (द्वि० सू०), (२५) ।

५. ना० शा० ६।१५ ।

६. ये पुनर्नवरसा इति पठंति तन्मते शान्तस्वरूपमभिधीयते । अ० भा० भाग १, पृ० ३२३ ।

७. इतिहासपुराण मिथानकोरादौ च नवरस भवते अ० भा० भाग १ पृ० ३२८

८. पंचमेते

संक्षेप रूपांशु ना० शा० ६।८३ (काशी म०)

आठ द्वाजे का समयन चौथी पाचवा मत्ता म वाचिनाम क विक्रमावली म भी होता है वी सदी के दंडी ने अपने काव्यादर्श में 'अष्टमापन्नता' का उल्लेख किया है।^१ दाम्पत्यनाम वन-जय तथा उनके टीकाकार धनिक ने नाटक में ज्ञान रस को स्वीकार नहीं किया है, अर्थात् उनके तर्क-वितर्क से यह तो सिद्ध होता है कि उनके मन में पूर्व नाट्य में ज्ञान रस के सम्बन्ध में वाद-विवाद था और नाट्यशास्त्र के दो भिन्न पाठ प्रचलित थे।^२

एक अध्याय का दो भागों में विभाजन - नाट्यशास्त्र के काव्यमाता सम्करण के २९ अध्याय में २८७ श्लोक हैं, परन्तु काशी संस्करण में ये २८७ श्लोक २९वें और १०वें अध्यायों में विभक्त हैं।^३

छन्द एवं वृत्त-विधान—काव्यमाता तथा गायकवाड ओरियन्टल सीरीज सम्करणा में छन्द एवं वृत्त-विधान १७वें और १५वें अध्यायों में मिलता है, परन्तु काशी संस्करण के अनुसार पन्द्रहवें और सोलहवें अध्यायों में। गायकवाड ओरियन्टल सीरीज संस्करण का पाठ इन दोनों संस्करणों की अपेक्षा भिन्न है। अभिनवगुप्त ने अभिनव भारती में उस भेद का बहुत स्पष्ट उदाहरण में उल्लेख भी किया है।^४ बहुत-सी प्राक्त पाण्डुलिपियों में 'मगण' आदि की पद्धति में छन्द का लक्षण प्रस्तुत किया गया है और किसी-किसी पाण्डुलिपि में गुरु-लघु की प्राचीन प्रणाली के माध्यम से। मगण आदि की प्रणाली नवीन है और 'गुरु-लघु' प्रणाली प्राचीन। कुछ संस्करणों में छन्दों के लक्षण उपजाति वृत्त में भी उपलब्ध है। घोष महोदय के अनुसार जित छन्दों के लक्षण गण-प्रणाली एवं उपजानिवृत्तों में प्रस्तुत किये गए हैं, वे संस्करण परवर्ती तथा 'गुरु-लघु' प्रणाली तथा अनुष्टुप छन्दों में लक्षण प्रस्तुत करने वाला संस्करण पूर्ववर्ती है। इस दृष्टि से अभिनव भारती संस्करण परवर्ती हो जाता है।

लक्षणों का पाठ—लक्षणों का पाठ भी नाट्यशास्त्र के प्राक्त संस्करणों के विभिन्न अध्यायों में है। काव्यमाता और गायकवाड ओरियन्टल सीरीज के १६वें अध्याय में और काशी संस्करण के १७वें में। गायकवाड ओरियन्टल सीरीज में ३६ लक्षण ४३ छन्दों में वर्णित हैं। परन्तु काव्यमाता और काशी संस्करणों में यह अनुष्टुप छन्दों में प्रस्तुत किया गया है। लक्षण के नाम भी सब समान नहीं हैं, केवल सत्रह नामों में समानता है।^५ आचार्य अभिनवगुप्त के काल में ही इनकी संख्या के सम्बन्ध में भिन्न पाठ प्रचलित थे।^६ भोज ने तो इनकी चौमठ सरया स्वीकार की है।^७ दशरूपक तथा उसके टीकाकार धनिक एवं शाकुन्तल के टीकाकार राघवभट्ट प्रभृति आचार्यों ने उपजाति छन्द वाले पाठ का ही उपयोग किया है।^८ दूसरी ओर

१. विक्रमोर्वशी—अंक २।१६।

२. काव्यादर्श—२।२६२।

३. द० सं० ४। ३५ ख।

४. का० मा० सं० पृ० १७७, श्लोक सं० २६७, का० सं० नवम् अध्याय, पृ० १२८, श्लोक २०७, १०म अ० श्लोक ५५, पृ० १३३।

५. अ० भा० भाग २, पृ० २५२-३।

६. का० मा० और गा० ओ० सी० संस्करण का १६वाँ अध्याय तथा का० सं० का १७वाँ अध्याय।

७. तथा च मतान्तरं भरतमुक्तिरेव—तत एव पुस्तकेषु भेदो दृश्यते। अ० भा० भाग २, पृ० २६८।

८. यत्रानि कव्यस्य विमूषण निश्रय चतुर्विधैरुदाहृतानि भोजकाशुकारक रा १२) पृ० २६१०

९. विमूषण चाक्षर द० सं० ४८४ अ० का० राघव भट्ट की अर्थसौतनिक पृ० २० नि० सा० १६१३

विश्वनाथ और शिगभूषण न अनुसृत छन्दों में प्रस्तुत लक्षणा व पाठ का ही अनुसरण किया है।^१ लक्षणा व पाठ भिन्न रूप में उन आचार्यों को उपलब्ध था।

संस्करणों में वर्ण्य विषयों के पौत्रपरिचय में भिन्नता—काव्यमाला संस्करण का २६वाँ अध्याय काशी संस्करण के ३६वें अध्याय में विभाजित है। दशरूपक निरूपण काव्यमाला और गायकवाड़ ओरियन्टल सीरीज के १०वें अध्याय में है पर काशी संस्करण के २०वें अध्याय में। काशी संस्करण का ३६वाँ अध्याय काव्यमाला संस्करण के ३६ और ३७ अध्यायों में विभक्त है। यद्यपि दोनों अध्यायों का प्रतिपाद्य विषय एक ही है, पर काशी संस्करण में उस अध्याय का नाम नाट्यावतार है तथा काव्यमाला के ३६ और ३७ अध्यायों के नाम क्रमशः 'नटशाप' और 'गुह्य विकल्पक' हैं।

प्रकाशित संस्करणों की प्राचीनता—प्रकाशित संस्करणों की अपेक्षाकृत प्राचीनता निर्धारित करना सम्भव नहीं है। काल-प्रवाह में देश, काल, निधि तथा आचार्यों की विचार-दृष्टि की भिन्नता के कारण पाठ में अन्तर आ गया है। काव्यमाला और अभिनवभारती वृत्तियुक्त नाट्यशास्त्र के संस्करण एक-दूसरे के निकट तो हैं, पर कई अंशों में वे भी परस्पर भिन्न हैं। काशी संस्करण इन दोनों से भिन्न है। मनमोहन घोष ने नाट्यशास्त्र का जो संस्करण तैयार किया है वह इन तीनों से भी आंगिक रूप से भिन्न है। यद्यपि उन्होंने अभिनवभारती से महायत्ना ली है^२ पर उनका संस्करण कई दृष्टियों से काशी संस्करण के अधिक निकट है। काशी संस्करण दक्षिण भारतीय पाण्डुलिपि का तथा काव्यमाला और गायकवाड़ ओरियन्टल सीरीज संस्करण उत्तर भारतीय पाण्डुलिपि का अनुवर्ती है। मैकडोनेल और पिश्चेल महोदय दक्षिण भारतीय संस्करण को अधिक प्राचीन तथा मौलिक नाट्यशास्त्र का निकटवर्ती मानते हैं।^३ परन्तु डा० लक्ष्मणस्वरूप उत्तर भारतीय संस्करण को ही मूल का निकटवर्ती मानते हैं।^४ मनमोहन घोष के विचार से दक्षिण भारतीय पाण्डुलिपि में कुछ अत्यन्त प्राचीन पाठ सुरक्षित हैं।^५

नाट्यशास्त्र की पाण्डुलिपियाँ : उनका विवरण

नाट्यशास्त्र की मूल पाण्डुलिपियाँ दक्षिण और उत्तर भारत में प्राप्त हुईं। अ० भा० के सम्पादक श्री रामकृष्ण कवि ने उनके पाठ सम्बन्धी साम्य और वैषम्य के आधार पर 'अ' और 'ब' भागों में वर्गीकरण किया। तेलुगु, तमिल, कन्नड़ और मलयालम जिलों से प्राप्त प्रतिलिपियों को उन्होंने 'ब' नाम से चिह्नित किया। परन्तु जो पाण्डुलिपियाँ उज्जैन तथा महाराजा बीकानेर के पुस्तकालयों से प्राप्त हुईं उन्हें 'अ' नाम से चिह्नित किया। उनके विचार से काशी संस्करण दक्षिण भारतीय 'अ' चिह्नित पाण्डुलिपियों की परम्परा का है तथा काव्यमाला संस्करण 'अ' चिह्नित उत्तर भारतीय पाण्डुलिपियों का अनुवर्ती। दशरूपककार धनजय ने तो 'अ' वर्ग की पाण्डुलिपियों का अनुसरण किया है और भोज ने 'ब' वर्ग की। दोनों पाण्डुलिपियों की प्राचीनता

१. २० सु० ३१७-२०१, सा० द० ६१७१-२०६। ना० शा० अ० अ० भूमिका भाग, पृ० ४०।

२. ना० शा० अ० अ० भूमिका भाग, पृ० ४०।

३. हारवर्ड ओरियन्टल सीरीज : कालिदास की शकुन्तला, पृ० ६।

तथा—बृहद्देवता (हारवर्ड ओरियन्टल सीरीज) पृ० १८-१६।

४. निर्घण्टु और निरुक्त : भूमिका, पृ० ३६।

५. ना० शा० अ० अनुवाद भूमिका भाग पृ० ७२

के सम्बन्ध में विद्वान्ता में एकमत नहीं है। यदि वह चिह्नित पाण्डुलिपि अपेक्षाकृत प्राचीन भाषा परन्तु उमम कोहल और नन्दिश्वर आदि आचार्यों के मतों के मिश्रण होने से उसका मौलिकता सन्देह रहित नहीं रह जाती है।^१

पाण्डुलिपियों के वर्गीकरण की नूतन प्रणाली—अभिनव भारती प्रथम भाग के द्वितीय संस्करण के सम्पादक श्री रामस्वामी रास्त्री ने श्री कवि महोदय की दत्त कृत्रिम विभाजन-प्रणाली को असंगत सिद्ध किया है। उनकी दृष्टि में पाण्डुलिपियों की यह विभाजन-प्रणाली गर्वभा कृत्रिम है। वस्तुतः उनमें दक्षिण भारतीय और उत्तर भारतीय दो भागों में विभाजित करने का सगुण आधार नहीं है। उन्होंने नाट्यशास्त्र की प्राप्त पाण्डुलिपियों के लिए पृथक्-पृथक् चार विधियों की कल्पना की है, उन्हीं के द्वारा उनका वर्गीकरण उन्होंने किया है, न कि दक्षिण या उत्तर भारतीय इस भौगोलिक भिन्नता के आधार पर।^२

‘अ’ चिह्नित पाण्डुलिपि—नाट्यशास्त्र की एक मूल पाण्डुलिपि अलमोड़ा से प्राप्त हुई। यह बडौदा के ओरियन्टल इन्स्टीच्यूट में सुरक्षित है। यह प्रति खटित है। इसमें कुल २३ अध्याय हैं। सम्पादक महोदय के अनुमानानुसार यह प्रति पाँच सौ वर्ष पुरानी है। इसमें कुल १०५ पृष्ठ हैं। यत्र-तत्र पृष्ठ लुप्त हैं। यह जगजीर्णविस्था में है। पाठ अति सुन्दर है। अभिनवभारती के प्रथम भाग के द्वि० सं० में यह पाण्डुलिपि ‘अ’ संकेत द्वारा चिह्नित है।^३

‘ब’ चिह्नित पाण्डुलिपि—यह पाण्डुलिपि उज्जैन में प्राप्त हुई है। यह भी बडौदा के ओरियन्टल इन्स्टीच्यूट में सुरक्षित है (सं० ४६२०)। सम्पादक के अनुसार तीन सौ वर्ष पुरानी यह पाण्डुलिपि है। उत्तर भारत से प्राप्त होने पर भी ‘अ’ चिह्नित अलमोड़ा वाली पाण्डुलिपि में यह भिन्न है। अन्य पाण्डुलिपियों में अप्राप्य कुछ श्लोक भी इसमें हैं। काव्यमाला संस्करण के लिए प्रयुक्त ‘क’ पाण्डुलिपि के यह कुछ अनुरूप हैं। अभिनवभारती के प्रथम संस्करण में इसका उपयोग किया गया था और द्वितीय संस्करण में यही ‘अ’ द्वारा चिह्नित पाण्डुलिपि है।^४

दक्षिण भारत से प्राप्त दो पाण्डुलिपियाँ ‘म’ और ‘त’—‘म’ चिह्नित पाण्डुलिपि तालपत्र पर अंकित मूल पाण्डुलिपि की प्रतिलिपि है। यह प्रतिलिपि मद्रास सरकार की ओरियन्टल मैनुस्क्रिप्ट लाइब्रेरी में सुरक्षित अन्य पाण्डुलिपि की सहायता से तैयार की गई है। यह बडौदा के ओरियन्टल इन्स्टीच्यूट में (सं० १४०८१) सुरक्षित है। यह दक्षिण एवं उत्तर भारत में प्राप्त होने वाली पाण्डुलिपियों से भिन्न है। यहाँ एकमात्र पाण्डुलिपि है जिसमें पंचम अध्याय के अन्त में चालीस श्लोक मूल ग्रन्थ के अंश के रूप में दिये गये हैं। सरस्वती भवन (वाराणसी) पुस्तकालय में इसी की प्रतिलिपि सुरक्षित है। उसमें २६ अध्याय हैं।^५

सरस्वती भवन में सुरक्षित ‘म’ चिह्नित पाण्डुलिपि—नाट्यशास्त्र की पाण्डुलिपियों के अनुसंधान के क्रम में वाराणसीय संस्कृत विश्वविद्यालय के सरस्वती भवन में मूल नाट्यशास्त्र की पंचमाध्यायान्त पाण्डुलिपि की मैंने वह प्रति देखी, जिसमें पंचम अध्याय के अतिरिक्त श्लोकों

१ N. S. (G. O. S.) Vol. I, Intro., p. 59-61, 2nd Edn.

२ N. S. (G. O. S.) Vol. I, Intro., p. 10-11, 2nd. Edn.

३ अ० भा० भाग १, भूमिका भाग, पृ० १०।

४ बं अ० भा० भाग १, पृ० १०, द्वि० सं०।

५ ना० शा० (गा० भो० सी० प्रथम भाग द्वितीय

विभिन्न संस्करणों का उपयोग भी कर रहे हैं। अभिनवगुप्त का परम्परा द्वारा स्वीकृत पाठ परम्परा में शान्तरस्य का उपवृत्त हूँ किया गया तथा स्फाटवानी काश्मीरी आचार्यों के मध्य गया संस्करण लोकप्रिय था। अभिनवभारती के लिए इसी का उपयोग किया गया था। नाट्यशास्त्र के संस्करण की दूसरी परम्परा वह है जिस पर भट्ट जोल्लट और अमुक जैसे आचार्यों के विचारों का प्रभाव है। नाट्यशास्त्र के इन भाष्यकारों तथा आचार्यों ने जिस पाठ-परम्परा का उपयोग किया वह अभिनवभारती के लिए स्वीकृत संस्करण से भिन्न अवश्य थी।

नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में अनुरूपता : भारत की सांस्कृतिक एकता

नाट्यशास्त्र नाट्यविद्या का आकरग्रन्थ है। इस ग्रन्थ को वेद और सूत्र का सम्मान प्राप्त था। वीरकाव्य का इसमें परिवर्तन और परिवर्द्धन नों कम हुआ। अतः संस्करणों में पाठ-भिन्नता होने पर भी दक्षिण में उत्तर तक की विभिन्न पाण्डुलिपियों की अनुरूपता भी बहुत प्रबल थी। नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों और प्रयोगों के रूप दक्षिण भारत के मन्दिरों में किसी प्रकार जीवित और सुरक्षित तो रह सके, उत्तर भारत में निरन्तर विदेशी आक्रमणकारियों के कारण प्रतिकूल वातावरण नहीं रह सका। यही नहीं, सुदूर उत्तर में काश्मीर के हिमशुभ्र शिखरों की शान्त एकान्त छाया में शैवशक्ति के साधक महान् प्रत्यभिज्ञावादी आचार्य अभिनवगुप्त की अभिनवभारती की पाण्डुलिपियाँ सुदूर दक्षिण भारत में ही मिलीं। नाट्यशास्त्र दक्षिण भारत में कितना लोकप्रिय हुआ यह तो इसी से सिद्ध हो जाना है कि चिदम्बरम् नटराज मन्दिर के १०८ कक्षों के चौदह स्तम्भों पर १०८ नृत्य की मुद्राएँ अंकित हैं। वे मुद्राएँ नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित १०८ करणों के नितान्त अनुरूप ही नहीं वे सबद्ध श्लोक भी उसी क्रम में अंकित हैं। इस दृष्टि से नाट्यशास्त्र का ऐतिहासिक महत्त्व है। राजनीतिक दृष्टि से बार-बार खडिग और पराधीन भारत जिन कला और सांस्कृतिक स्रोतों के माध्यम में एक रहा है उनमें भारत का यह नाट्य-शास्त्र भी कम महत्त्वशाली नहीं है। नाट्य, नृत्य और संगीत कलाओं के माध्यम में यह नाट्य-शास्त्र देश की एकता के सूत्र में पिरोये रहा है। ऐसे महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ की पाण्डुलिपियाँ दक्षिण और उत्तर भारत में किंचित् भिन्न रूप में प्रचलित रही ह, तो यह स्वाभाविक ही है। परन्तु इतने लम्बे काल-प्रवाह में इसका यह रूप पिछले पन्द्रह-सोलह सौ वर्षों से इसी रूप में प्रचलित है, और भारतीय कलाचिन्तना को प्रभावित और अनुप्राणित कर रहा है।^१

1. These indications will make it clear at any rate that the text existed in its present form in the 8th century A.D. if not earlier.

नाट्यशास्त्र का रचना-काल

नाट्यशास्त्र के काल-निर्धारण की समस्या बड़ी जटिल है। इसका प्रणयन किसी एक काल में और एक ही व्यक्ति द्वारा हुआ हो, यह सम्भव नहीं मालूम पड़ता है। परन्तु इतना निश्चित-सा है कि कालिदास के दो-एक सदी बाद इसने लगभग यह वर्तमान रूप धारण कर लिया था। इस मुदीर्घ परम्परा में अपने विषय की महत्ता के कारण यह नाट्यशास्त्र वेद^१ एवं सूत्र^२ ग्रन्थ के रूप में समाहित हो चुका था। ऐसे आकरग्रन्थ के रचना-काल के सम्बन्ध में प्राचीन ग्रन्थों एवं आधुनिक विद्वानों के विचारों का वैज्ञानिक विश्लेषण कर समस्या का समाधान प्रस्तुत करने का प्रयास करेंगे।

काल-निर्धारण की दो सीमाएँ

आर्यों की महत्वपूर्ण कृतियों और उनकी उत्कर्षशाली संस्कृति प्राचीनकाल से नाट्यशास्त्र और भरतमुनि से परिचिन थी। अश्वघोष और भाम सन् ईस्वी के प्रभातकाल में ही भरत के नाट्यशास्त्र की प्रभाव-रश्मियों का रपर्श अनुभव कर रहे थे और कालिदास ने उस प्रभाव के उज्ज्वल आलोक में अपनी नाट्यकृतियों का सृजन किया। उनसे पूर्व के नाटक आज उपलब्ध नहीं हैं। अश्वघोष, भास, शूद्रक और कालिदास से पूर्व भी संस्कृत नाटकों की रचना हुई होगी। ईस्वी पूर्व दूसरी या तीसरी सदी के पतञ्जलि ने महाभाष्य में 'कसवध' और 'बलिबधन' नामक नाटकों और प्रयोगों का उल्लेख किया है।^३ यदि वे लुप्त प्राचीन नाट्यकृतियाँ मिल पाती तो नाट्यशास्त्र के साथ उनकी तुलना करने से उसके समय-निर्धारण में हमें सहायता प्राप्त होती।

१. नाट्यवेदः कथं ब्रह्मन्नुत्पन्नः । ना० शा० १।४ (पा० ओ० सी०)।

तथा-नाट्यवेदस्य संग्रहः । आ० प्र०, पृ० २८५, २८६-७।

२. षट्त्रिंशकं भरतसूत्रमिदम् । आ० ना० भाग १, पृ० १।

३. ये तावद् एते शोभनिका नामैते प्रत्यक्षं कसं धातर्यतिप्रत्यक्षं च व बलिवंधूयति 'नटस्य शृणोति अधिकस्य शृणोति' पदारमका रग गच्छन्ति नटस्य श्रोण्यामो ग्रथिकस्य श्रोण्यामो

वस्तुतः की समस्या यमरा निचनी और ऊपरनी सीमाओं के निर्धारण से सम्बन्धित है। दूसरी सदाय चौदहवा सदी तक के विविध जटिन साहित्य का कृतियाँ पर भरत एवं नाट्यशास्त्र का स्पष्ट प्रभाव होने के कारण निचनी सीमा को सामान्य रूप में निर्धारित हो जाती है। पर कठिनाई है ऊपरनी सीमा के निर्धारण में। प्राच्य ग्रन्थों के आधार पर हम उसकी अति प्राचीनता का अनुमान कर सकते हैं, पूर्ण निश्चय के साथ समय का निर्धारण अन्तः जटिल सम्भावनाओं से व्याप्त है।

काल-निर्धारण की पद्धति—नाट्यशास्त्र के काल-निर्धारण के लिए विभिन्न प्रकार की आन्तरिक और बाह्य सामग्रियों की समीक्षा अपेक्षित है। स्वयं नाट्यशास्त्र में अन्तःसाक्ष्यों के लिए महत्वपूर्ण एवं प्रचुर सामग्री उपलब्ध है। उसमें जायों के वैदिककालीन देवता नाता प्रकार की जातियों और जनपदों, विभिन्न भाषाओं, सम्प्रदाय, आचार-व्यवहारों और काव्यशास्त्र के विवरण आदि भी हमारी समीक्षा की परिधि में आते हैं। इन अन्तःसाक्ष्यों के अनिरिक्त भरत एवं नाट्यशास्त्र के अन्य ग्रन्थों तथा शिलालेखों में उल्लेख्य ग्रन्थों अथवा अप्रत्यक्ष प्रभाव की तुलनात्मक समीक्षा द्वारा भी काल-निर्धारण में सहायता प्राप्त होती है।

नाट्यशास्त्र का अन्तःसाक्ष्य

नाट्यशास्त्र में नाट्योत्पत्ति, पूर्वर्ग एवं नाट्यावतरण के प्रसंग में^१ अनेक वैदिक एवं पौराणिक काल के देवताओं का स्मरण किया गया है। ब्रह्मा, शिव, इन्द्र, विष्णु इन चार प्रधान देवताओं के अनिरिक्त सूर्य, वायु, कुबेर, सरस्वती और लक्ष्मी आदि देवी-देवता तथा प्रकृति के विराट् तत्त्व अग्नि, सोम, समुद्र, काल, रुद्र, मित्र, अश्विन, महेश्वर, महाग्रामणी, नागगज एवं वासुकि आदि की परिगणना हुई है। तदनन्तर एक लम्बी सूची में गन्धर्व, अप्सराएँ नाट्यविघ्न, नाट्यकुमारी, यक्ष, गुह्यक, पिशाच, भूतगण दैत्यराक्षस आदि के प्रति भी पूज्यभाव व्यक्त किया गया है।

महाग्रामणी : गणेश—इस सूची में 'महाग्रामणी' शब्द का उल्लेख नाट्यशास्त्र के रचना-काल के सम्बन्ध में विरोधी विचार-विद्वानों का सृजन करता है। यह शब्द सामान्य रूप से ग्राम-देवता का वाचक है, पर इससे किसी निश्चित निष्कर्ष पर नहीं पहुँच पाते हैं। आचार्य अभिनव-गुप्त ने इस शब्द को 'गणपति' माना है^२, पर वैसे स्वीकार करने पर नाट्यशास्त्र की प्राचीनता का समर्थन नहीं हो पाता। क्योंकि गणेश हिन्दुओं के देवता के रूप में परवर्ती काल के साहित्य में प्रसिद्ध हुए हैं। वराह, वामन और ब्रह्मवैवर्त जैसे परवर्ती पुराणों में ही गणेश का उल्लेख देवता के रूप में मिलता है।^३ मनमोहन घोष आचार्य अभिनवगुप्त के तर्क से सहमत नहीं हैं।^४ तृतीय अध्याय में गणेश्वर शब्द का प्रयोग शिव के विभिन्न गणपतियों तथा स्वयं महेश्वर के लिए भी

१. नाट्यशास्त्र १-१, १-२, १-४, ५-६-७, ३/४-५।

२. महाग्रामणी : गणपति। अ० भा० भाग-२, पृ० ७२।

३. ए डिस्ट्री ऑफ इण्डियन लिटरेचर, बाल्फूर-१, पृ० ५६८—विन्टरनिस्स।

४. ना० शा० ग्रंथेजी अनुवाद, पृ० ६६ तथा That the worship of Ganesha as an affiliated son of Parvati was wholly unknown to the Hindus previous to the 6th century A D B C Majumdar J B R, p 528

हुआ है न कि गणेश नामक देवता के अर्थ में। महाग्रामणी शब्द का गणेशवाचक न होता इस तर्क का पोषक है कि नाट्यशास्त्र की रचना उस पुरातन काल में हुई होगी जब नृसिंह^१ को छोड़ विष्णु के अन्य प्रधान अवतारों की कल्पना भी न की गई होगी। सम्भवतः उस समय तक हिन्दुओं के प्रसिद्ध देवता गणेश की वन्दना की परम्परा का आरम्भ भी न हुआ होगा।

प्राचीन जातियाँ और जनपद—नाट्यशास्त्र में विभिन्न जातियों एवं वर्गों के लिए पृथक्-पृथक् शरीरवर्ण का विधान है। किरात, वर्वर, आन्ध्र, द्रमिल, काशी, कोशल, पुलिंद और दाक्षिणात्य आदि के लिए अमित वर्ण का विधान है। पर आन्ध्र और द्रमिल किरात एवं वर्वरो के साथ भी परिगणित है।^२ आपस्तम्ब धर्मसूत्र के लेखक तमिल ही थे और इनका अनुमानित समय तीसरी सदी के आसपास है। आन्ध्र और द्रमिल का किरातों और वर्वर जातियों के साथ उल्लेख होने से यह कल्पना की जा सकती है कि नाट्यशास्त्र की रचना उस समय हुई होगी जब आन्ध्र और द्रमिल (द्रविड) जनपदों का कुछ भाग अभी तक भी पूर्ण सभ्य नहीं हो पाया था। यह समय ईस्वीपूर्व में ही हो सकता है।^३

नाट्यशास्त्र की प्राकृत और संस्कृत भाषा—नाट्यशास्त्र में दो प्रकार की भाषाओं के रूप प्राप्त हैं, प्राकृत और संस्कृत के। प्राकृतभाषा के विवेचन के क्रम में उसके स्वर, वर्ण तथा उच्चारण आदि का जैसा विश्लेषण किया है उससे भरतकालीन प्राकृतभाषा का रूप हमें प्राप्त हो जाता है और अन्यत्र प्रयुक्त भाषा के साथ तुलना के लिए उचित आधार भी।^४ प्राकृतभाषा का जो स्वरूप इन विभिन्न प्रसंगों में उपलब्ध है, वह अश्वघोष के शासित प्रकरण में प्रयुक्त प्राकृतभाषा की अपेक्षा उत्तरवर्ती एवं विकसित मालूम पड़ती है।^५ नाट्यशास्त्र की प्राकृतभाषा के साक्ष्य पर मनमोहन घोष ने प्रतिपादित किया है कि इसकी प्राकृतभाषा अश्वघोष और काव्यशैली काल की प्राकृतभाषा की मध्यवर्ती है। इस आधार पर नाट्यशास्त्र का रचना-काल चौथी सदी के पूर्व और पहली सदी के बाद हो जाता है। पर अश्वघोष ने शारिपुत्त प्रकरण में जिस नाट्यशिल्प का प्रयोग किया है वह नाट्यशास्त्र के दशरूपक विवरण में प्रकरण के लिए निर्धारित नियमों के सर्वथा अनुकूल है। अतः प्राकृत भाषा के आधार पर पहली सदी के बाद, पर नाट्यशिल्प के सन्दर्भ में पहली सदी के पूर्व नाट्यशास्त्र की रचना हुई जान पड़ती है। नाट्यशास्त्र की कारिकाओं, आनुवंशिक आर्याओं, नादी, भरतवाक्य एवं छन्दविधान आदि के विविध प्रसंगों में संस्कृत भाषा के सुन्दर उदाहरण मिलते हैं। इन प्रसंगों में प्रयुक्त संस्कृत भाषा पर्याप्त प्राचीन, सरल पर प्रवाहमय है। काव्यशैली काल की अलंकरण-पद्धति और चमत्कारप्रियता का यहाँ सर्वथा अभाव है। संस्कृत भाषा के सरल रूप को देखकर ही पी० रेनाड महोदय ने नाट्यशास्त्र का रचनाकाल ईस्वी सदी के प्रभातकाल में निर्धारित किया है।

नाट्यशास्त्र में शैली की अनेकरूपता—नाट्यशास्त्र में शैली की अनेकरूपता है। इसमें श्लोकबद्ध कारिकाएँ हैं। इसके अतिरिक्त इसमें सूत्र-भाष्य, सूत्रानुविद्ध आर्यायें तथा आनुवश्य

१. या कृता नरसिंहेण विष्णुना प्रथमविष्णुना। ना० शा० १२/१५४।

२. ना० शा० २१/१०२ (का० मा०), १७/४४ (का० सं०)।

३. जॉली० हिन्दू ला एण्ड कस्टम, पृ० ६, हिस्ट्री ऑफ धर्मशास्त्र, पी० वी० काणे, भाग १, पृ० ४५।

४. ना० शा० ३२/५८, ६०, ६२, ६४, ६६ आदि।

५. ना० शा० अं० अ० म०, मो० घोष, पृ० ८८। ११०८-११२, १२६, १५० अध्याय (का० मा०)

ना० शा० क ग्रामे संस्कारे में पी० रेनाड की भूमिका पृ० ७८ (३७)

आवाय म भी सगहीत^१ अमिनवगण तथा भवभूति न नाट्यशास्त्र का मरत-मूत्र व स्व म जी उल्लेख किया है।^१ भरत स पूर्व भी पाणिनिक काल म नट-मूत्र प्रचलित थ। य मूत्र तथा नाट्यशास्त्र मूल रूप मे, सूत्र रूप होने के कारण गद्यात्मक ही रहेंगे, यह बात आश्चर्य नहीं है। 'सूत्र' (यह शब्द) तो ममान रूप मे गद्य वा पद्य की दोनों ही धर्मियों के लिए प्रयुक्त होता है यदि उनमे गूढ विचार तत्त्वों का सूत्र रूप मे आकलन किया गया हो।^२ अतएव श्री० बी० कान्हे महोदय ने यह प्रतिपादित किया है कि नाट्यशास्त्र का मूलरूप गद्य-पद्य द्विमिश्रित रहा होता उसमे गद्यात्मक मूत्र और छन्दोबद्ध कारिकाएँ भी रहेंगी।^३ परन्तु श्री० के० दे महोदय ने नाट्यशास्त्र के विभिन्न शैलियों के अध्ययन के उपरान्त यह कल्पना की है कि नाट्यशास्त्र मूल रूप मे 'सूत्र-भाष्य' के रूप मे रहा होगा और कालान्तर मे छन्दोबद्ध कारिकाएँ भी उनमे आ मिली होगी।^४ अत नाट्यशास्त्र मे शैली की अनेकरूपता का जो समन्वय हमें उपलब्ध है वह उसकी अतिप्राचीनता के ही कारण। जब नाट्यशास्त्र आचार्यों के मध्य मूत्र-ग्रन्थ के रूप मे समादृत था।

नाट्यशास्त्र मे प्राचीन काव्यशास्त्र की रूपरेखा—नाट्यशास्त्र मे अलंकार, छन्द, गुण-दोष एवं रस आदि के काव्यशास्त्रीय विवेचन की परस्पर तुलनात्मक समीक्षा करने पर सम्य-निर्धारण के लिए हमें बहुत-कुछ महत्वपूर्ण सामग्री मिलती है।

अलंकार—वाचिक अभिनय के प्रसंग में नाट्यशास्त्र मे उपमा, रूपक, दीपक और यमक^५ केवल इन चार अलंकारों का उल्लेख है। छठी सदी के आचार्य भामह ने स्वयं लगभग पैंतीस अलंकारों^६ और किमी अज्ञातनामा आचार्य के मतानुसार पाँच अलंकारों का उल्लेख किया है^७ जबकि काव्यालंकार सर्वस्वसंग्रह मे इन पाँच अलंकारों के अतिरिक्त पुनश्चतुर्विंशति, छेकानुप्रास और प्रतिवस्तूपमा ये तीन अलंकार अधिक हैं।^८ 'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' मे इन अलंकारों की सख्या सत्रह तक पहुँच जाती है।^९ अत भर्तृहरि और भामह-द्वयी के मध्यवर्ती आचार्यों द्वारा अलंकारों का विकास निरन्तर होता रहा होगा। कुल चाहे ही अलंकारों का उल्लेख नाट्य-शास्त्र की अतिप्राचीनता का सूचक है।

छन्द—नाट्यशास्त्र मे अलंकार की अपेक्षा छन्द का विवेचन पर्याप्त विस्तार के साथ हुआ है। सम, अर्द्धमम और दिपम इन तीन भेदों के अनुसार पचास से अधिक छन्दों की विवेचना हुई है। छन्दशास्त्र के प्रसिद्ध ग्रन्थ पिंगल मे प्रतिपादित छन्दों की अपेक्षा नाट्यशास्त्र के छन्द

१. षट्त्रिंशकं भरतमूत्रमिदं अ० भा० भाग १, पृ० १। तथा भरतस्य तैर्वै त्रिकसुत्रधारस्य।
उ० रा० च० अ० ४।

२. सूत्रतः सूत्रेण। एतेन सूत्रमपि कारिका।
तत्सूत्रमपेक्ष्य या अनुपशचात् पठिता।
श्लोकारूपा साऽपि कारिका अ० भा० १, पृ० २६४।

३. History of Sanskrit Poetics, p. 17, P. V. Kane.

४. Sanskrit Poetics, p. 28, S. K. De.

५. ना० शा० १६।४३ का० भा०।

६. भामह-काव्यालंकार २-परिच्छेद।

७. अनुप्रासः सयमको रूपकं दीपकोपमे। इति वाचामलंकाराः पञ्चैधान्यैश्चैवाहताः। भामह २।४।

८. काव्यालंकार सर्वस्वसंग्रह, १९१, २।

९. विष्णुधर्मोत्तरपुराण तृतीय स्कन्ध अध्याय १४ पृ० ३१ गा० को० सी०

अत्यन्त प्राचीन मालम पड़ते हैं दूसरी विनयगता यह भी है कि नाट्यशास्त्र के कुछ छन्दों का नाम काव्यशलीकाल में सवया परिवर्तित कर दिया गया ।

विगल ग्रन्थों में प्रचलित छन्दों के नाम

नाट्यशास्त्र में स्वीकृत नाम

१. द्रुतविलम्बित

हरिणीप्लुत

२. भुजगप्रयात

अप्रमेया

३. मण्डिनी

पद्मिनी

४. मालिनी

नन्दमुत्ती

५. हरिणी

वृषभ चेष्टित

६. मदाक्रान्ता

श्रीधरा

७. पृथ्वी

विलम्बितगति

८. कुमुदितयतावेल्लित^१

चित्रलेखा^२

नाट्यशास्त्र में एक ओर अलकागे की न्यूनता और दूसरी ओर छन्दों की अधिकता से यही निश्च होता है कि नाट्यशास्त्र की रचना उसी काल में हुई जब अलकार केवल चार थे । यदि अधिक होते तो नाट्यशास्त्र में छन्दों की भांति उनकी भी विवेचना अवश्य होती ।

नाट्यशास्त्र में उल्लिखित पूर्वाचार्य और प्राचीन ग्रन्थ—नाट्यशास्त्र में विविध विषयों की विवेचना के सन्दर्भ में प्राचीनकाल के अनेक आचार्यों और ग्रन्थों का उल्लेख है । प्रसिद्ध भवन-शिल्पी विश्वकर्मा,^३ शब्द-नक्षत्र के सम्बन्ध में पूर्वाचार्यों,^४ अर्थशास्त्र के सम्बन्ध में बृहस्पति,^५ ध्रुवा और गन्धर्व के सम्बन्ध में नारद^६ और अगह्वर के सम्बन्ध में तण्डु तथा ग्रन्थों में 'पुराण'^७ और 'कामतन्त्र'^८ का उल्लेख मिलता है । इन आचार्यों के नामोल्लेख मात्र से इतना ज्ञात हो जाता है कि वे सब आचार्य निश्चित रूप से नाट्यशास्त्र की रचना ईस्वी पूर्व तथा सदियों से पूर्व थे । नाट्यशास्त्र में उल्लिखित कामतन्त्र^९ वात्स्यायन के 'कामसूत्र' में भिन्न है । नाट्यशास्त्र में नारियों की चौबीस श्रेणियाँ^{१०} हैं और कामसूत्र में नारियों की केवल चार श्रेणियों का वर्णन मिलता है । बृहस्पति का ग्रन्थ अप्राप्य है परन्तु अर्थशास्त्र बृहस्पति से आचार्य के रूप में परिचित है ।^{११}

इन प्राचीन आचार्यों के नामोल्लेख से नाट्यशास्त्र की प्राचीनता का स्पष्ट बोध होता है निश्चित समय का नहीं ।

प्राचीन शिलालेख और नाट्यशास्त्र—नाट्यशास्त्र में ऐसे अनेक पारिभाषिक शब्दों,

१. ना० शा० अ० १५।४४, ४८, ५०, ६६, ७४, ७७, ८२, ८४ (का० भा० म०) ।

२. वृत्तरत्नाकार, पृ० ४६, ६३, ६४, १०६, १०६, ११०, १११, ११२ ।

३. ना० शा० २७, १२ (गा० ओ० सी०) ।

४. पूर्वाचार्यशब्दः शब्दनालक्षणान्तु विस्तरणः । १५, २२ (का० भा०) ।

५. बृहस्पतिमताश्रितान् ३४।७६ काशी संस्करण ।

६. ३२।४८४ (ना० शा० काशी सं०) ।

७. महात्मना । ना० शा० ४।१८ (काशी सं०) ।

८. २३।२७-५२ (गा० ओ० सी०) ।

९. उपचार विधि सम्बन्ध कामतन्त्र (सूत्र) समुत्थितम् । ना० शा० २३।१५१ (गा० ओ० सी०) ।

१०. ना० शा० २०।१००-१४८ (गा० ओ० सी०) तथा तत्र नायिकास्तिष्ठः कन्या पुनर्भू वेश्या च इति, कामसूत्र अधि० १ अ० ५।३५ ।

११. नाट्यशास्त्रादितिरेकैर्नाट्यशास्त्रेण अर्थशास्त्रेण अधि० १ पृष्ठ १६ अ० ५५ ।

देतो एवं जातियों के नामों का प्रयोग तथा विविध समानान्तर उक्त प्रयुक्त नायनाय गिता लेखों में भी मिलता है। प्रसिद्ध पञ्चाय विद्वान् प्रो० मित्रान् लेखों में इन गिलालेखों में प्रयुक्त बहुत-से शब्दों के आधार पर नाट्यशास्त्र के समर्थ-निर्धारण का प्रमाण दिया है। इस दृष्टि में एक अत्रय रुद्रदामन का जूनागढ़ शिलालेख बहुत महत्व का है। इसके अन्तर्गत और नुवनाम्क विष्णोपेय द्वारा हमारे समक्ष कई महत्वपूर्ण तथ्य आते हैं।

नाट्यशास्त्र और जूनागढ़ शिलालेख में प्रयुक्त कुछ समानान्तर शब्द—

१ सम्बोधनवाचक शब्द स्वामी, सुगृहीत नामन और भद्रमुख^१।^२

२ पारिभाषिक शब्द गौण्य, गान्धर्व और नियुक्त।^३

३. गौ और ब्राह्मण के प्रति पूज्य भाव की दोनों में समान रूप में वर्तमानता।^४

उपर्युक्त शब्दों में से स्वामी और भद्रमुख आदि शब्द दोनों स्थलों पर राजा के सम्बोधन के रूप में व्यवहृत हैं। सौष्ठव, गान्धर्व और नियुक्त आदि शब्द भी दोनों प्रसंगों में समान अर्थों में प्रयुक्त हुए हैं, तथा गौ-ब्राह्मण के प्रति आदर-भाव भी दोनों में समान रूप में वर्तमान है।

वशिष्ठ पुत्र पुलोमयी शिलालेख—इस शिलालेख में शक, यज्ञ, पल्लव आदि-आदि आक्रमणकारी जातियों का उल्लेख इसी क्रम में है जिस क्रम में इन जातियों का विवरण नाट्यशास्त्र में मिलता है।^५

प्रो० तिल्लवान् लेखी की स्थापना—प्रो० तिल्लवान् लेखी महोदय ने इन शिलालेखों में प्रयुक्त शब्दों के साम्य तथा शक आदि उत्तरकालीन जातियों के उल्लेख द्वारा यह प्रतिपादित किया है। नाट्यशास्त्र कुछ शब्दों के लिए इन शिलालेखों का ऋणी है। अतः नाट्यशास्त्र का रचनाकाल दूसरी सदी के बाद है।^६ पर क्या यह सम्भव नहीं है कि ये शब्द नाट्यशास्त्र में ही पहले प्रयुक्त हुए हों और शिलालेखों में ही वही से उद्धृत हुए हों। ऐसी स्थिति में नाट्यशास्त्र का रचनाकाल दूसरी सदी से पूर्व हो जाता है। प्रो० वी० वाणें महोदय ने शिलालेखों की अपेक्षा नाट्यशास्त्र की प्राचीनता का समर्थन किया है।^७

१. शकत्रय रुद्रदामन का शिलालेख १५० ए० डी०।

२. तदिदं राक्षोमहाक्षत्रपस्य सुगृहीतनाम्नः स्वाभिचष्टनस्य।

गिरिनार का रुद्रदामन शिलालेख (अभिलेखमाला, पृष्ठ १)।

स्वामीनि युवराजस्तु कुमारोभृदारकः

सौम्य भद्रमुखेत्येवं हे पूर्वन्वाधमं वनेत् । ना० शा० १६।१२ (काशी सं०)।

३. शब्दार्थ गान्धर्वन्वाधमः, तुरग गजरथचर्याभिचर्मनियुद्धाया

परबल लाघवसौष्ठव क्रियेय । रुद्रदामन का शिलालेख (अभिलेखमाला, पृष्ठ ३)

गान्धर्वं चैव नाट्यं च यः सम्यक् अनुपश्यति । ना० शा० ३६।७२ (का० मा०)।

सुद्धे नियुद्धे च ११।७० (गा० ओ० सी०)।

तथा सौष्ठवसंयुक्तैः १२।४३ (वही)।

४. महाक्षत्रपेय रुद्रदाम्ना वर्षसहस्राय गोब्राह्मणार्थं धर्मकीर्तिवृद्धयर्थं

—रुद्रदामन का शिलालेख, पृष्ठ ४

रागि गौब्राह्मणानां नरपतिस्त्राणि प तुमेता समग्राम् । ना० शा० ३६।७६ (का० सं०)।

५. शकाश्च यवनाश्चैव पल्लवा वाहिकास्तथा । ना० शा० २१।१०३ (का० मा०)।

६. इलिङ्गयन ऐंटीक्वेरी भाग ३३ पृष्ठ २०३।

७. That the inscriptions might have been drafted by persons thoroughly

समुद्रसुप्त का प्रयागस्तम्भाभिलेख तथा ~~महाकाव्य~~ ~~महाकाव्य~~ नाट्यशास्त्र के काल-निर्धारण की दृष्टि में हममें प्रयुक्त नेपाल और महाराष्ट्र गणेशचतुर्थी महत्त्वपूर्ण है। प्रयागस्तम्भाभिलेख में नेपाल १०२३ और गेयोल गिनाने में 'महाकाव्य' शब्द का प्रयोग हुआ है। प्रयागस्तम्भ का नेपालकाल चौथी सदी पूर्वदिष्ट है। 'महाकाव्य' में महाकाव्य शब्द का प्रयोग हुआ है, जो पाँचवीं सदी की प्रसिद्ध गीता दर्शाता है। गेयोल गिनाने का समय ६३४ ईस्वी है। इन सब प्रमाणों के आधार पर १० सदी में महोदय ने नाट्यशास्त्र का रचनाकाल दूसरी सदी के बाद निर्धारित किया है।^१ पर पी० बी० काणे महोदय ने यह प्रतिपादित किया है कि किसी शिलालेख में यदि हिन्दी देव-विशेष वा उत्पत्ति न हो तो उन्ने अस्तित्व में भी सन्देह होना उचित नहीं होता। यद्यपि महाराष्ट्री शब्द का उल्लेख दुसरी सदी के नानावाट शिलालेख में है।^२ अतः इन प्रदर्शनों के उल्लेख परवर्ती गिनाने में होने के कारण नाट्यशास्त्र का रचनाकाल दूसरी सदी के उपरान्त स्थापित नहीं किया जा सकता। मेखुबन्ध में महाकाव्यी प्राकृत का जिस परिष्कृत रूप में प्रयोग हुआ है उसमें गहज ही अनुमान किया जा सकता है कि महाकाव्यी प्राकृत का प्रयोग करने वाले मराठी जनपद इन शिलालेखों के रचनाकाल से सदियों पूर्व वर्तमान रहे होंगे।

आन्तरिक सामग्री का विश्लेषण और निष्कर्ष—पिछले पृष्ठों में हमने नाट्यशास्त्र की तुलना में जिन सामग्रियों की समीक्षा की है उनमें केवल नाट्यशास्त्र की अतिप्राचीनता का बोध होता है। शिलालेखों के साक्ष्य में दूसरी सदी के बाद की हम कल्पना कर सकते हैं। एक ओर रुद्रदामन शिलालेख में प्रयुक्त अनेक पारिभाषिक शब्द उसकी पूर्ववर्तिता का समर्थन करते हैं तो दूसरी ओर पुलोमयी शिलालेख में प्रयुक्त शकादि उत्तरवर्ती जातियों का समान रूप से नाट्यशास्त्र में उल्लेख उसकी परिवर्तिता का बोध कराते हैं। क्योंकि शक आक्रमणकारी बहुत बाद के हैं। उपरली सीमा के निर्धारण में ऐसी बहुत-सी कठिनाइयाँ हैं। पर भाषा, वर्ण, अलंकार, छन्द और कुछ प्राचीन जातियों के उल्लेख से बहुत स्पष्ट रूप से नाट्यशास्त्र की प्राचीनता प्रमाणित होती मानूस पड़ती है। यही कारण है कि एक ओर रामकृष्ण कवि जैसे नाट्यशास्त्र के विद्वान् ईस्वी-पूर्व पाँचवीं सदी में नाट्यशास्त्र का समय निर्धारित करते हैं तो कीथ महोदय सन् ईस्वी की तीसरी सदी में। एक प्रकार नाट्यशास्त्र की उपरली सीमा ईस्वीपूर्व पाँचवीं सदी से तीसरी सदी के मध्य है।^३ परन्तु पी० बी० काणे, एस० के० दे और मनमोहन घोष प्रभृति ने ईस्वीपूर्व पहली सदी से दूसरी सदी के मध्य उनके समय की कल्पना की है।^४ नि सन्देह नाट्यशास्त्र भारत के

imbued with the dramatic terminology of Natyasastra. *History of Sanskrit Poetics*. P. V. Kane, p. 4.

१. पौयड़ नेपालशास्त्रेव । ना० शा० १३१४५ (या० ओ० सी०)

कारुण्य नेपाल कृत् पुरादित्य पर्यन्त प्रयागस्तम्भाभिलेख ।

२. द्रमिडान्धमहाकाव्यः । ना० शा० १३१४० । तथा

तथा अगमदधिपतित्वं यो सद्धारण्यकाणाम् । पुलकेशिन द्वितीय की ऐहोल प्रशस्ति श्लोक ४५ ।

३. जर्नेल ऑफ आन्ध्र, एच० आर० सोमाइटी, साग १२, पृष्ठ १०८ ।

४. हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स, पृष्ठ ४२ ।

५. भरतकोष, रामकृष्णकवि पृष्ठ २, संस्कृत द्रामा, कीथ, पृष्ठ १३ ।

६. जे० ए० एन० बी० १६१३, पृष्ठ ३०७. हरप्रसाद शास्त्री ।

तथा हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स पी० बी० क ए पृष्ठ ४२

अतीत काल की अत्यन्त प्रशस्त एवं समृद्ध रचना है, जिसमें आरम्भ ही जीवन का प्रचलमान योग्य-शाली संस्कृति का पूर्ण रूप प्रतिभासित हुआ है। उसे दो नाम भी मिलेंगे ही सीमा में बाधक नहीं देखा जा सकता। उसका यह विज्ञान रूप जहाँ जहाँ परिमार्जित और चिरमिष्ट हुआ होगा। अपने मौलिक रूप में तो उसका समारम्भ स्वीयार्थ के उद्भवकाल में यहाँ पूर्व ही हुआ होगा, सभी कल्पना की जा सकती है।

नाट्यशास्त्र का रचना-काल और बाह्य साक्ष्य

नाट्यशास्त्र की आन्तरिक समीक्षा ने हम में हम उसके रचनाकाल की जगह की सीमा का अनुमान कर सकते हैं। किसी निश्चित स्थान पर पहुँचने में लड़ी कठिनाई होती है। परन्तु सौभाग्य से भाम, अश्वघोष और कालिदास जैसे उच्च कोटि के प्राचीन नाटककारों की रचनाएँ प्राप्य हैं जिनके आधार पर नाट्यशास्त्र के रचनाकाल की निचली सीमा ही स्पष्ट रेखा अंकित कर सकते हैं। इन तीनों नाटककारों में अश्वघोष का नाम तो गर्वया निर्णीत है। पर भाम और कालिदास का रचनाकाल अनुमान पर ही आवागति है। आधुनिक विद्वानों के अनुसार अश्वघोष, भाम और कालिदास का समय क्रमशः पहली, दूसरी या तीसरी एवं चौथी सदी है।^१ उसी मान्यता को हम यदि स्वीकार कर लें तो नाट्यशास्त्र का निचली सीमा का निर्धारण करने में हमें सहायता मिलती है, क्योंकि इनकी रचनाओं पर भरत के नाट्यशास्त्र का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष प्रभाव अवश्य पड़ा है। हम यहाँ पर इन तीन नाटककारों के ग्रन्थों पर नाट्यशास्त्र के प्रभाव की समीक्षा क्रमशः प्रस्तुत कर रहे हैं।

नाट्यशास्त्र अश्वघोष और भास के नाटक—अश्वघोष बौद्ध कवि थे। मध्य एशिया में उनके प्रकरणों की भी उपलब्धि इस सदी में हुई। हम यह पिछले पृष्ठों में प्रतिपादित कर चुके हैं कि शारिपुत्र प्रकरण की प्राकृत भाषा नाट्यशास्त्र की प्राकृतभाषा की अपेक्षा प्राचीन है।^२ पर शारिपुत्र प्रकरण पर नाट्यशास्त्र में निरूपित प्रकरण नामक रूपक भेद का बहुत स्पष्ट प्रभाव है। अतः अश्वघोष का यह प्रकरण नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित प्रकरण की निम्नपरिधि में अप्रभावित नहीं है।^३

भास ने तेरह रूपकों की रचना की है। नाट्यकार ने उन रूपकों में यत्र-तत्र नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित नियमों की अवहेलना की है। भास के नाटकों का आरम्भ सूत्रधार द्वारा होता है।^४ नाट्यशास्त्र के अनुसार तो सूत्रधार पूर्व-रंग प्रस्तुत कर गमच से निकल जाता है तब उसकी आकृति और गुण में समान स्थापक ही कवि नाम-कीर्तन तथा काव्य की प्रख्यापना करता है।^५ परन्तु भरत-प्रणीत इस नियम का अनुसरण कालिदास या भवभूति आदि ने भी नहीं किया है। अभिज्ञान शाकुन्तल, विक्रमोर्वशी तथा मालविकाग्निमित्र में सूत्रधार ही काव्य-प्रख्यापना एवं

१. संस्कृत ड्रामा : कीथ, पृष्ठ ६३।

२. संस्कृत ड्रामा : कीथ, पृ० २६३।

३. There is close co-incidence between its technique and that of Natya-sastra. P V Kane, *History of Sanskrit Poetics*, p. 21.

४. भास के नाटकों की स्थापना दृष्ट-व।

५. न० शा० ५ १९० ५ १९५ ना० बी० सी०

कवि नाम कीनत भा करना ३ अभिनवगणन न या स्वाङ्गन परम्परा का दृष्टि में रखकर सूत्रधार और स्थापक का भी भिन्न अभिनव रूप में स्थापना नही किया है। भास का विनयधरणा यह अवश्य है कि वे प्रस्तावना का प्रयोग करने ही नहीं। भास ने भग्न-निषिद्ध रक्तपात, हत्या भरण और युद्ध आदि अनेक दृश्यों की परिक्लृप्ता उन रूपों में की है।^१ इसका प्रभाव कारण यह हो सकता है कि भग्न के नाट्यशास्त्र का वह प्रभाव अभी तक नहीं छाया हो जिसके नियमों की अवहेलना नहीं की जा सके। भास ने मौलिकता और नूतनता के कारण भी ऐसा किया हो।^२ परन्तु इन अवहेलनाओं की अपेक्षा नाट्यशास्त्र में प्रयुक्त अनेक पारिभाषिक शब्दों का भास के रूपों में उन्मुख अधिक महत्वपूर्ण है। वह भास की रचनाओं पर नाट्यशास्त्र के प्रत्यक्ष प्रभाव का सबेले करना है। स्थापना, सूत्रधार, प्रेक्षक, चागी, गति, भद्रमुख, हाव, भाव, मारिष, नाटकस्त्री और नाटकीया आदि शब्द भास की नाट्यकृतियों में प्रयुक्त हैं और नाट्यशास्त्र में इनकी विधिवत् सीमाया भी हुई है।^३ 'चारुदत्त' नाटक में वसन्तसेना के पलायन-काल में उसकी गति की भावभंगिमा का वर्णन नाट्यशास्त्र में वर्णित नृत्य की भावभंगिमाओं के नितान्त अनुरूप है।^४ पुनश्च रदनिका के स्वर को दृष्टि में रखकर विट द्वारा नाटकस्त्रियों द्वारा स्वर-परिवर्तन का जो उल्लेख किया गया है वह नितान्त भरतानुसारी है।^५

नाट्यशास्त्र और भास के नाटकों में प्राप्त इन समताओं के अतिरिक्त 'दशरूपक' विवरण एवं मध्यगो के अन्तर्गत प्रस्तुत विविध नाट्यशिल्प का भी प्रभाव भास पर बहुत स्पष्ट है। इस तथ्य को तो भारतीय वाङ्मय के प्रसिद्ध पाश्चात्य विद्वान् कीय महादेय ने भी स्वीकार किया है कि कालिदास-काल की अपेक्षा भास-काल में नाट्यशास्त्र का प्रभाव किंचित् मंद भले ही रहा हो परन्तु नाट्यशास्त्र वर्तमान अवश्य था। अतः भास पर नाट्यशास्त्र के प्रभाव की समावना के आधार पर नाट्यशास्त्र का समय दूसरी मदी से पूर्व अवश्य होता है।^६

कालिदास के नाटक और नाट्यशास्त्र—कालिदास ने भग्न द्वारा विहित 'नाट्य-प्रयोग'

१. कालिदास और भवभूति के नाटकों की स्थापना द्रष्टव्य।

२. अ० भा० भाग १, पृ० २८८।

३. उरुभंग, १।१६, बालचरित ५।११, अभिषेक नाटक अंक १।

तथा युद्धराज्यभ्रशो भरण नगरोपरोधन चैव।

प्रत्यक्षाणि तु नाटो प्रवेशकैः सविधेयानि ॥ ना० शा० १८।२१ (का० मा०)।

४. ना० शा० अ० अ०, पृ० ७४-७५ (म० मी० घोष)।

५. (क) स्थापना - सूत्रधार का प्रयोग सब नाटकों में,

(ख) चागी गति प्रचरति। उरुभंग—१।१६।

(ग) चारुदत्त अंक १ में मारिष भाव, नाटकस्त्री आदि शब्द के प्रयोग द्रष्टव्य।

तथा ना० शा० के १८।२७ एवं अन्य अध्यायों में इन पारिभाषिक शब्दों का विवेचन।

६. नृत्तोपदेशविशदौचरणौ क्षिपन्ति। चारुदत्त अंक—१।१६।

तथा ना० शा० ५ एवं १२ अध्याय (गा० ओ० सी०)।

७. एषां रंगप्रवेशेन कलानां चैव शिष्या।

स्वरांतरेण दक्षाहि व्याहर्तुं तन्तमुच्यताम्। चारुदत्त अंक—१।२४।

तथा—उच्चोदीप्ता द्रुताचैवकाकु कामाप्रयोक्तृभिः। ना० शा० १७।११६-१२६ (गा० ओ० सी०)।

८. सरस्वती स्नाया ५० बी० की० पृ० २६२

एव नाट्य की अपरमात्रयता का स्पष्ट उल्लेख विश्वमोदश्रीय म किया है,^१ 'मानविकाग्नि मित्र' नामक कालिदास वा नाटक नाट्यशास्त्र के प्रभाव-परीक्षण की दृष्टि से अन्यन्त महत्त्वपूर्ण है। हरदत्त और गणदास नामक आचार्यों के बीच वर्णित नाट्य-प्रयोग की प्रतिद्वन्द्विता के सदर्थ में आंगिक और वाचिक आदि अभिनय, सिद्धि, रस, प्राज्ञिक एवं अन्य अनेक ऐसे पारिभाषिक शब्दों का प्रत्यक्ष रूप में उल्लेख किया गया है, जिनका विधान भरत ने नाट्यशास्त्र में विभिन्न प्रसंगों में किया है।^२ रघुवंग में ललित नायिका^३ आंगिक मानविक और वाचिक अभिनयों तथा कुमारसंभव में सध्वग एवं ललित जगहागे के उल्लेख द्वारा कालिदास की कृतियों पर नाट्य-शास्त्र के प्रभाव की बात सर्वथा सिद्ध हो जाती है।^४

नामों के निर्देश—नाट्यशास्त्र में नाट्यप्रयोग के क्रम में प्रयुक्त विभिन्न पात्रों के लिए प्रतीक नामों का विधान है। नृप-पत्नी के लिए विजया, युवराज के लिए स्वामी, प्रेय्याओं के लिए पुष्पवाचक और परिचारकों के लिए भगलार्थक शब्दों के प्रयोग का विधान है।^५ परन्तु भरत के इन नियमों की अवहेलना कालिदास एवं अन्य परवर्ती नाटककारों ने भी की है। भावप्रकाशन में नृप-पत्नी का नाम इरावती और धारिणी, अभिज्ञानशाकुन्तल में वसुमती और हृमपदिका है। बकुलावनिता और कुमुदिका को छोड़ कालिदास के नाटकों में प्रेय्याओं के नाम फूलों पर नहीं है। स्वामी शब्द का प्रयोग कालिदास ने नाट्यशास्त्र के विधान के विपरीत युवराज के लिए न कर सम्राट् दुष्यन्त के लिए किया है। परन्तु शास्त्रीय नियमों की ऐसी उपेक्षा परंपरा में होनी आ रही है। उसके आधार पर कालिदास की रचनाओं की अपेक्षा नाट्यशास्त्र की परवर्तिता स्थापित नहीं हो सकती। वस्तुतः कालिदास-काल तक तो भरत का नाट्यशास्त्र नाट्य एवं अन्य ललितकलाओं के क्षेत्र में महान् प्रामाणिक ग्रंथ के रूप में समादृत हो चुका था। नाट्य-शास्त्र में निर्धारित नियमों की सर्वथा उपेक्षा संभव नहीं थी। कालिदास से तीन सौ वर्ष पूर्व यदि नाट्यशास्त्र की निचली सीमा निर्धारित की जाय तो यह सीमा ईस्वी सदी के प्रभातकाल के आसपास ही होती है। रैप्सन महादेय ने यह प्रतिपादित किया है कि नाट्यशास्त्र का रचना-काल तीसरी सदी के बाद कदापि कल्पित नहीं किया जा सकता।^६

स्मृति-पुराण का साक्ष्य—नाट्यशास्त्र के रचनाकाल की निचली सीमा-निर्धारण की दृष्टि से याज्ञवल्क्यस्मृति, अग्निपुराण और विष्णुधर्मोत्तरपुराण भी विशेष रूप से उपादेय हैं। याज्ञवल्क्यस्मृति में भरत शब्द का उल्लेख है और उसकी परिभाषा पर नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित

१. वि० ड० अं० २।१७।

२. मानविकाग्निमित्र अंक १, २।

३. प्रातःस्वपरिभोगशोभिना दर्शनेन कृतखंडन न्यथा। रघुवंश १६।२१।

तथा अंगसत्त्ववचनाश्रय मिथः स्त्रीपुत्रत्वमुपधाय दर्शयन् तथा ना० शा० ३१।२०६-२१०;

रघुवंश १६।३६।

४. तौ संविषु व्यंजित वृत्तिमेदं रसान्तरेषु प्रतिबद्धरागम्।

अपश्यतामन्तरसा मुहूर्तं प्रयोगं साधं ललितांगहारम्। कुमारसंभवम् ७।६१। तथा ना० शा०

४।१७-३३।

५. ना० शा० १७।६५, १७।७४ (का० मा०)।

तथा अ० शा० अंक २ तथा अन्य नाटकों में प्रयुक्त नाम।

६. Encyclopaedia of Religion and Ethics Vol 9 page 43

२ विधि का बहुत गम्भीर प्रभाव मान्य पड़ता है ।

म सामवर्ग व गाता

के महत्त्व के प्रतिपादन के प्रसंग में वैदिकेतर मान प्रकार के गीतों के गायकों के भी मोक्षगामी होने का उल्लेख है ।^१ इन गीतों की व्याख्या के प्रसंग में मिताक्षरा और अपरार्क ने भरत का उल्लेख किया है । याज्ञवल्क्य में अनवसर ही उल्लिखित इन सान प्रकार के गीतों का विवेचन नाट्यशास्त्र में भी मिलता है । दोनों ग्रन्थों में उल्लिखित इन गीतों के नामों में थोड़ा-सा अन्तर है—नाट्यशास्त्र में उल्लिखित सान प्रकार के गीत निम्नलिखित हैं —

मन्द्रक, अपरान्तक, प्रकरी, रोविन्दक, ओणवक, उल्लोप्यक और उत्तर ।^२ याज्ञवल्क्य-स्मृति में उल्लिखित मान प्रकार के गीत हैं—अपरान्तक, उल्लोप्यक, मद्रक, प्रकरी, ओणवक, सरोविन्दु तथा उत्तर ।

मिताक्षरा और अपरार्क के आधार पर पी० वी० काणे महोदय के मतानुसार याज्ञवल्क्य में उल्लिखित इन गीत-सम्बन्धी पदों का स्रोत नाट्यशास्त्र ही है । यदि याज्ञवल्क्यस्मृति का समय दूसरी सदी हो तो, नाट्यशास्त्र की रचना का समय पहली या दूसरी सदी के पूर्व ही होगा ।^३

विष्णुधर्मोत्तरपुराण—विष्णुधर्मोत्तरपुराण साहित्य और कलाओं का विगल कोष है । नाट्यशास्त्र में वर्णित विभिन्न विषयों का इस पर स्पष्ट प्रभाव है । आंगिक अभिनय के विविध प्रकार, आहार्य एवं सामान्याभिनय, रस एवं भाव आदि अनेक नाट्योपयोगी विषयों का वर्णन है । दोनों ग्रन्थों में प्रतिपादित विषयों की तुलना करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि विष्णुधर्मोत्तरपुराण उत्तरकालीन रचना है । नाट्यशास्त्र में अलंकार पाँच हैं, पर विष्णुधर्मोत्तरपुराण में सत्रह ।^४ इसका अर्थ यह है कि नाट्यशास्त्र और छठी सदी में भामह के काव्यालंकार की मध्यवर्ती रचना है, नाट्यशास्त्र से प्रभावित भी । रूपको की सख्या नाट्यशास्त्र में दस है पर विष्णुधर्मोत्तरपुराण में बारह ।^५ रसों की सख्या नाट्यशास्त्र में आठ है (कुछ आचार्यों की पाठ-परंपरा के अनुसार) पर इस पुराण में नौ है ।^६ नाट्यशास्त्र में वर्णित विषयों के साम्य तथा उत्तरोत्तर विकास की दृष्टि से ऐसा लगता है कि इस पुराण का तृतीय खण्ड नाट्यशास्त्र का अनुवर्ती है । पी० वी० काणे महोदय के अनुसार^७ इसका रचनाकाल छठी सदी का उत्तरार्द्ध तथा डॉ० प्रियवाला शाह के अनुसार^८ चौथी सदी में हो सकता है और नाट्यशास्त्र का समय इससे पूर्व निश्चित रूप से है । चौथी से पूर्व ही नाट्यशास्त्र कला और साहित्यसृजन के क्षेत्र में ऐसा सम्मान प्राप्त कर चुका था, पुराणरचयिता अपनी रचनाओं को अधिकाधिक समृद्ध और उपयोगी बना रहे थे ।

१. यथाहि भरतो वर्णैः वर्णयत्यात्मनस्तनुम् । याज्ञवल्क्य ३, १६२ ।

२. याज्ञवल्क्य ३, ११३ ।

३. ना० शा० ३१।४१६, २६०, २०३, ३०६; का० सं० ।

४. History of Sanskrit Poetics, p 46

५. ना० शा० १६/४३ । का० मा०, का० अ० २/४, काव्यालंकार सार संग्रह १, २, २ । विष्णुधर्मोत्तर पुराण, पृ० ३१-३२ (गा० ओ० सी०) ।

६. ना० शा० १८/१ । (का० मा०) वि० ध० प्र० १७/६० (गा० ओ० सी०) ।

७. ना० शा० ६/१६ । वि० ध० पु० १७/६१ ।

— हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स • पृ० ६६ वी० वी० काणे ।

८. विष्णुधर्मोत्तरपुराण भूमिका पृ० २६ प्रियवाला शाह जी० ओ० सी०

अग्निपुराण अग्निपुराण म दृग्गम्य विषय नात्र विम्बन वणन न स्वभाव

नाट्यशास्त्र एवं नाट्यशास्त्र का उनमें वर्णन प्राचीन मरी में पाया जाता है, नाट्यशास्त्र एवं अग्निपुराण के वर्णन विषयों की समानता देखकर काव्यशास्त्रकारों ने ऐसा मत पकड़ा है कि नाट्यशास्त्र काव्यशास्त्रीय विषयों के उपन्यास के लिए अग्निपुराण का कर्ण है।^१ इसी विचारसरणी में मिश्रानु गिरी ने भी यह प्रतिपादित किया है। नाट्यशास्त्र की कामिका में अग्निपुराण में ही ली गई है।^२ पञ्चम निबन्ध भय जान पड़ता है। कृत्तवी के विवेचन के क्रम में अग्निपुराणकार ने उनके सब व की कल्पना भगवन्मणि में की है।^३ यदि अग्निपुराण ही जाकर-ग्रन्थ होता तो परवर्ती काव्यशास्त्रकार अग्निपुराण के प्रति ही अपना आधार प्रकट करने में परमाहित्यदर्शनकार विवेचना को छोड़ सभी ने भगवन्मणि में ही अपना सम्मान प्रकट दिया है। पी० बी० काणे महोदय ने उस ग्रन्थ को न केवल नाट्यशास्त्र का ही अग्रिम भाग, दृष्टी आभोज का भी परवर्ती मानने हैं।^४ अतः इसमें नाट्यशास्त्र के शास्त्र-निर्माण में महत्त्व नहीं मिलती। पर उस पर नाट्यशास्त्र का प्रभाव स्पष्ट रूप में मित है।^५ जाना है।

काव्य-ग्रन्थों का साक्ष्य—काव्य-ग्रन्थों के विश्लेषण में भी नाट्यशास्त्र परमाण प्राचीन ग्रन्थ मित होता है और इसके रचना-काल की हम कल्पना कर सकते हैं।

(अ) हाल की सप्तमती की रचना हमारी में नदी के मध्य हुई होगी। प्रसूत मुक्तक काव्य में कवि ने एक पद्य में प्रेम रूपी नाट्य-व्यापार में आदिमान की तुलना नाट्य के पूर्वर्ग में की है।^६ पूर्वर्ग का विवेचन नाट्यशास्त्र के एक स्वतंत्र अध्याय में किया गया है। सम्भव है हाल ने नाट्यशास्त्र से ही अपनी कल्पना पणिपुष्ट की हो।

(आ) आठवीं नदी में रचित कुट्टनीमत में नाट्यशास्त्र के ए० में २६ अध्यायों में प्रतिपादित विभिन्न नाट्य-विषयों का उल्लेख है। प्रावेशिकी^७ और नैष्कामिकी ध्रुवा^८, खडिता, कन्हान्तरिता, सात्विक भाव, नहुप के अनुगेव से पृथ्वी पर भगवन्पुत्रों द्वारा नाट्य-प्रयोग आदि सब विषयों का उल्लेख किया है। उसमें यह प्रमाणित होता है कि आठवीं नदी का यह ग्रन्थ नाट्यशास्त्र के वर्तमान स्वरूप से सर्वथा परिचित था।

(इ) बाणभट्ट की कादम्बरी और हर्षचरित में ऐसे उल्लेख हैं जिनसे नाट्यशास्त्र तथा भरत में उनका परिचय प्रकट होता है। कादम्बरी में मरुत-रचित नृनगान्त्र का उल्लेख है। इस कथा-ग्रन्थ का प्रधान पुत्र चन्द्रापीड इस शास्त्र में वर्णित है।^९ हर्षचरित में भगवन्मन्मन्त गोल-

१. अग्निपुराण-दुद्धृत्य काव्यशास्त्रादकारणभरकार शास्त्रं कारिकाभिः संक्षिप्य भरतमुनि प्रणीतवान्। सन्दर्भ हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स, पृ० ३।

२. संस्कृत पोएटिक्स, पृ० ३१। पादटिप्पणी संख्या २, एस० के० दे।

३. भरतेन प्रणीतत्वाद आगती वृत्तिरुच्यते। अ० पु० ३३६-६।

तथा ना० शा० ३०/२५। (का० सा०)।

४. हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स, पृ० ६।

५. हाल की सप्तमती ४४६।

६. प्रावेशिकी अवसाने द्विपदी ग्रहणांश्चैव विशत सूत्री। कुट्टनीमत २२१।

७. नैष्कामिक्या ध्रुवया विनिर्ययौ नायकोऽपि सह—कुट्टनीमत ६२८, ६४१, ६४६, ६४७ आदि।

८. नाट्य प्रणीतेषु नत य) शास्त्रेषु कादम्बरी १० १२०

विद्या आरम्भगी नीति रस रसा रा ३ रस रिया रा २ १ वाणा रा समय मानवी मनी निर्धारित है। अतः नाट्यशास्त्र के प्रधान प्रतिपाद्य विषयों में वाणभट्ट मानवी मदी में पूर्णतया परिचित थे।

अन्य शास्त्रीय ग्रन्थों में भी नाट्यशास्त्र के प्रतिपाद्य विषयों का उल्लेख प्राप्त होता है। अतः सामग्र और दडी द्वारा भग्न्-निर्माण जनकाओं वा उत्तरीय विक्रम तथा वृत्ति आदि का नदनु रूप विवेचन इन आचार्यों पर भग्न् के स्पष्ट प्रभाव का सूचक है। ध्वनिवादी आनन्दवर्द्धनाचार्य आठवीं सदी के महान् गभीर आलोचक थे। इन्होंने नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित प्रत्यक्ष वस्तु, उदात्तनायक, पात्र मध्यम केशिकी आदि वृत्तियों, काव्यरचना का उद्देश्य तथा रस निष्पत्ति आदि अनेकानेक विषयों का उल्लेख ध्वन्यालोक में किया है। इन प्रसंगों में सर्वत्र भग्न्मुक्ति का उल्लेख भी है। अतः यह तो स्पष्ट ही है कि वे नाट्यशास्त्र से परिचित थे।^२ मम्मट के 'काव्य प्रकाश' में तो भग्न् के प्रसिद्ध रस-सूत्र को ही उद्धृत किया गया है। अभिनव-गुप्त के आधार पर भट्टनोल्ड आदि प्राचीन आचार्यों के मतों की समीक्षा भी प्रस्तुत की है। ये नव आचार्य आठवीं सदी से ग्यारहवीं सदी के मध्य के थे, और इन्होंने भरत के नाट्यशास्त्र पर स्वतंत्र टीकाएँ की या अपने स्वतंत्र ग्रन्थों में भरत के मतों की समीक्षा प्रस्तुत की।

नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ—नाट्यशास्त्रीय दण्डरूपक, भावप्रकाशन, सगीत रत्नाकर, काव्यानुशासन, रसार्णव सुधाकर, नाटक लक्षण, रत्नकोष और नाट्यदर्पण आदि ग्रन्थों में सर्वत्र भरत का स्पष्ट प्रभाव ही नहीं अपितु इन आचार्यों ने भरत के नाट्य-सम्बन्धी कुछ सिद्धान्तों का पुनः कथन किया है।^३

निष्कर्ष

नाट्यशास्त्र के रचना-काल के सम्बन्ध में नाट्यशास्त्र, प्राप्त प्राचीन अभिलेख, काव्य एवं नाट्यग्रन्थ, स्मृति-पुराण और काव्यशास्त्र आदि में प्राप्त एतत् सम्बन्धी सामग्री की समीक्षा करते हुए हमें निम्नलिखित निष्कर्ष प्राप्त होते हैं।

नाट्यशास्त्र के रचना-काल की निचली सीमा—नाट्यशास्त्र के रचना-काल की निचली सीमा प्रायः निर्धारित हो जाती है। कालिदास का समय यदि चौथी सदी हो, तो नाट्यशास्त्र के रचनाकाल की सीमा कम-से-कम इससे दो-एक सदी और भी पूर्व चली जाती है, क्योंकि चौथी सदी में रचित कालिदास के काव्य एवं नाट्य-ग्रन्थों में भरत एवं उनके नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित विषयों का स्पष्ट उल्लेख किया गया है। कालिदास के उपरान्त भामह और दडी की काव्यशास्त्रीय कृतियाँ भरत की प्रभाव-छाया में अछूती नहीं हैं। आठवीं से ग्यारहवीं सदी तक

१. वंशानुगम विवादि स्फुटकरणं मरतमार्गमज्जनयुक्तं श्रीकण्ठविनिर्यातं गीतमिदं राज्यमिव। हर्षचरित ३४।

२. अतएव च भरते प्रबंधं प्रख्यातं वस्तु विषयत्वं प्रख्यातोदात्तनायकत्वं च नाटकस्यावश्यकतयातोपन्यस्तम्। ध्रुव ७, आ०, पृ० २६०, २६२, २६५, २६४ तथा ना० शा० १२/१०-१२ (का० मा०)।

३. द० रू० १४ (मुनिरपि भरतः), भा० प्र०, पृ० २२, २५-७।

(भरतादिभिः आचार्यैः प्रणीतेनैववर्त्मना)

इति तेन नियुक्तेस्तु भरत सहस्रानुमि २० सु० १४

ना० ल० को० १ पृ० ११६ प० भरतमुनिनोपदर्शितानि,

यौधेयविष नाटक प्रस्तौति

सन पृ० ४१३

तो भरत के नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित नाट्यसिद्धान्तों का ऐसा व्यापक प्रभाव छा जाना है कि भट्टोल्लोत्, उद्भट, शंकुक, भट्टनायक, भट्टय्य और अभिनवगुप्त जैसे महान् आचार्यों ने नाट्यशास्त्र पर भाष्य की रचना की। भाव, रस, आगिकादि अभिनय, दशरूपक विवर्णन, पंचसंध्या तथा ललित अंगहार आदि नाट्योपयोगी विषय कालिदास के काल में वर्तमान नाट्यशास्त्र के अंग बन चुके थे। अन कालिदास के काल में नाट्यशास्त्र के प्रधान अंगों की रचना हो चुकी थी परन्तु कालिदास ने इन विषयों का जिस रूप में उल्लेख किया है, भरतानुमोदित अंगों पर नाव प्रकाशन में दुष्प्रयोज्य छलिक का प्रयोग किया है^१ तथा प्रथम एवं द्वितीय अंक की सारी कथा वस्तु को 'प्रयोगप्रधान नाट्यशास्त्र'^२ में प्रतिपादित नाट्य-नियमों के आधार पर प्रयोगात्मक में प्रस्तुत रूप है। उनके आधार पर हम यह प्रतिपादित कर सकते हैं कि कालिदास के पूर्व नाट्यशास्त्र वर्तमान था। कितनी सदियों पूर्व से नाट्यशास्त्र का यह स्वरूप भारतीय साहित्य-चेतना को प्रभावित कर रहा था, यह कल्पना और अनुमान का विषय है। इसी सदर्भ में हमारी दृष्टि नाट्यशास्त्र के रचनाकाल की उपरली सीमा की ओर जाती है। जिस प्रभाव-परिधि में भास और अश्वघोष जैसे प्राचीन कवि और नाटककार भी आते हैं।^३

नाट्यशास्त्र के रचनाकाल की उपरली सीमा—नाट्यशास्त्र के रचनाकाल की उपरली सीमा अनिर्धारित है। नाट्यशास्त्र में प्राप्त सूत्र, सूत्रभाष्य शैलियों के स्वरूप की मीमांसा करते हुए पतञ्जलिकाल की ओर हमारी दृष्टि जाती है। गद्यात्मक सूत्र एवं छन्दोबद्ध कारिकाओं का प्रयोग नाट्यशास्त्र की अतिप्राचीनता का स्पष्ट संकेत करता है। सम्भव है सूत्रकाल में रचित सूत्र-रूप इस नाट्यशास्त्र को नाट्यवेद का सम्मान प्राप्त हुआ हो। स्वयं सूत्र शब्द का प्रयोग भी पवित्र वैदिक चरणों के लिए प्रयुक्त होता था। अन नाट्यशास्त्र मूल रूप में सूत्र या कारिका के रूप में रहा हो तो प्रथम सदी के अश्वघोष-काल से भी पर्याप्त प्राचीन रचना होने का अनुमान किया जा सकता है।^४ यह तो हम प्रतिपादित कर चुके हैं कि शिल्पविधि की दृष्टि से नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित प्रकरण की शैली में शारिपुत्त प्रकरण की रचना हुई है। इसी प्राचीनता तथा परवर्ती नाट्यग्रंथों पर स्पष्ट प्रभाव की दृष्टि में रखकर ही रामकृष्ण कवि ने नाट्यशास्त्र की उपरली सीमा ईस्वी पूर्व पाँचवीं सदी में निर्धारित की।^५ अष्टाध्यायी सूत्र-शैली में लिखित रचना है और उसका रचनाकाल ईस्वी पूर्व पाँचवीं सदी के आसपास है। यदि नाट्यसूत्रों में कारिकाएँ और आयतियाँ भी शनै-शनै मिलती गईं तो यह अनुमान करना उचित नहीं होगा कि नाट्यशास्त्र के बहुत-से महत्त्वपूर्ण अंगों की रचना ईस्वी पूर्व पाँचवीं सदी के बाद और

१. चतुष्पादोत्थं छलिकं दुष्प्रयोज्यमुदाहरति । भा० अ० अंक १ ।

२. प्रयोगप्रधानम् हि नाट्यशास्त्रम् । भा० अ० अंक १ ।

३. संस्कृत ड्रामा - कीथ, पृ० २६२ ।

दिल्ली ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स—पृ० ४३ पी० बी० काणे ।

४. But if the tendency towards Sutra Bhasya style may be presumed to have been generally prevalent in the last few centuries B. C., then the presumed Sutra text of Bharata belongs apparently to this period.

प्रथम सदी के मध्य हुई होगी, क्योंकि प्रथम सदी के अश्वघोष की रचना पर नाट्यशास्त्र का प्रभाव है ही ।^१

अतः दोनों निष्कर्षों को दृष्टि में रखने पर ऐसा अनुमान किया जा सकता है कि तीसरी सदी से पूर्व ही भरत के नाम से एक नाट्यशास्त्र निश्चित रूप से लोकविश्रुत हो चुका था । इस नाट्यशास्त्र में भाव, रस, अभिनय, प्रेक्षागृह, नाट्यप्रयोग और तलित अंगहार आदि नाट्यकला सम्बन्धी विषयों पर विस्तार से विचार किया गया था । यह नाट्यशास्त्र अश्वघोष और भास पर अपनी प्रभाव-रश्मियाँ विकीर्ण कर चुका था । कालिदास की चौथी सदी से ग्यारहवीं सदी तक का कोई भी उल्लेख योग्य नाटककार या काव्यशास्त्र-रचयिता इस प्रभाव के आलोक में ही साहित्य का सृजन कर सका ।

नाट्यशास्त्र का प्रतिपाद्य : शैली, स्वरूप और विकास की अवस्थाएँ

नाट्यशास्त्र के प्रतिपाद्य विषयों की व्यापकता—प्रतिपाद्य विषयों की व्यापकता, शैली और स्वरूप की विविधता तथा विकास की विभिन्न अवस्थाओं की दृष्टि से नाट्यशास्त्र एक विलक्षण ग्रंथ है। मुकुमार कलाओं के इस महाकोष ने लगभग गन दो हजार वर्षों में भागीय नाट्य, नृत्य और संगीत की उदान चेतना को आलोकित और अनूपाणित किया है। अनएव पर-वर्ती आचार्यों एवं शास्त्रकारों ने नाट्यशास्त्र को नाट्यवेद^१ और नाट्यप्रणेता भरत को मुनि^२ के रूप में स्मरण किया है। नाट्यशास्त्र के कुल छत्तीस अध्यायों में लगभग छ हजार श्लोक है, जिनमें मुख्यतः नाट्यसिद्धान्तों और प्रयोगों तथा नृत्य, संगीत एवं काव्यशास्त्र आदि का विधिवत् विवेचन किया गया है।

नाट्योत्पत्ति, नाट्यमण्डप, रंगपूजा, पूर्वरंग और अंगहार—नाट्यशास्त्र के आरम्भिक पाँच अध्यायों में भरत ने उपर्युक्त पाँच विषयों की विवेचना शास्त्रीय पद्धति पर की है। उन्होंने नाट्योत्पत्ति का परम्परागत एवं शास्त्र-सम्मत सिद्धान्त प्रस्तुत किया कि चारों वेदों से एक-एक अंग लेकर नाट्य का सृजन ब्रह्मा ने किया। तदनन्तर अपने शतपुत्रों के सहयोग से नाट्य का प्रयोग भी प्रस्तुत किया।^३ द्वितीय अध्याय में नाट्यमण्डप की रचनाविधि का विस्तृत विधान है। यह प्राचीन भारतीय रंगमंच की उन्नतिशालिता का सूचक है। तीसरे अध्याय में रंगपूजा के अनुष्ठान का वर्णन धार्मिक परम्पराओं का प्रतीक है। चतुर्थ में तण्डु के द्वारा करण एवं अंगहार का शास्त्रीय पद्धति पर विवेचन है। ये करण चिदम्बरम् के नटराज मन्दिर में उसी रूप में टंकित है। पंचम अध्याय नाट्यप्रयोग के शुभारम्भ का एक महत्त्वपूर्ण मांगलिक अनुष्ठान है। पी० बी० काणे महोदय के मतानुसार नाट्यशास्त्र के ये आरम्भिक अंग नाट्यशास्त्र के नितान्त मौलिक अंश नहीं

१. नाट्य वेदाच्च भरतः। भावप्रकाशन १०।३४।

२. मुनिना भरतेन—विक्रमोर्बशी अंक २।१७।

३. ना० शा० ११६ २५ ११६ (गा० ओ० सी०)

* नाट्यप्रयोग और नाट्यप्रयोक्ताओं की प्रतिष्ठा देने के लिए इस अंश का सकलन वात् किया गया होगा।

रस और भाव—नाट्यशास्त्र और काव्यशास्त्र दोनों के लिए ही समान रूप से महत्त्वपूर्ण रसों और भावों का छठे और सातवें अध्यायों में ग्राम्णीय दृष्टि से विवेचन भरत ने ही किया। अपने विचारों के समर्थन और विषय के उपबृंहण में भरत ने आनुवश्य आर्याओं और श्लोको को उद्धृत किया है, जिसमें पूर्वाचार्यों तथा जैली की विविधता का परिचय मिलता है। रस के सवध में (षष्ठ अध्याय में) नाट्यशास्त्र के विभिन्न सम्करणों में पाठ-भिन्नता है। कुछ में आठ रसों का वर्णन है और कुछ में नौ का।^२

नाट्य का प्रयोग अभिनय—रूपक अभिनीत होने पर ही नाट्य होता है। भरत ने अभिनय की पाँच विधियों का विवरण प्रस्तुत किया है। नाट्यशास्त्र के आठ से सत्रह अध्यायों (का० सं० ८-१६ अध्याय) में आंगिक एवं वाचिक अभिनयों का विवेचन किया गया है। आठ से बारह अध्यायों में मुख्य रूप से मनुष्य के अंगोपांगों की विविध चेष्टाओं और मुद्राओं द्वारा होने वाले अभिनयों और समानान्तर अभिनीत भावों का विश्लेषण है। नेरहवे अध्याय में नाट्य-मडप की कक्ष्याविधि, प्रवृत्ति, लोकधर्मी एवं नाट्यधर्मी प्रवृत्तियों का तुलनात्मक विश्लेषण उपस्थित किया गया है।^३ भरत के अनुसार वाचिक अभिनय नाट्य का तनु है।^४ चौदहवें-सत्रहवें अध्यायों में वाचिक अभिनय के सब पक्षों के विधिवत् विवेचन के क्रम में छन्द, अलंकार, गुण और दोष आदि काव्यशास्त्रीय परम्पराओं का शिलान्यास किया गया जो बाद में स्वतन्त्र शास्त्र के रूप में विकसित हुए। इसी क्रम में नाट्य की मातृरूपा भारती, कैशिकी, आरभटी और नाट्यनी वृत्तियों का विवेचन है। बीच के १८-२० तक तीन अध्यायों को छोड़ इक्कीस में छव्वीस अध्याय तक नाट्य-प्रयोग से सम्बन्धित महत्त्वपूर्ण प्रश्नों का समाधान किया गया है। इक्कीसवें अध्याय में आहार्याभिनय के प्रतिपादन के क्रम में वेणुभूषा, रूपरचना और वर्णविधि में सम्बन्धित सामग्रियों और विधियों का उल्लेख है। इन प्रयोगों के विश्लेषण से भारतीय नाट्यकला के विकसित रूप का परिचय प्राप्त होता है।

प्रयोग की दृष्टि में २२-२६ अध्याय बड़े ही महत्त्वपूर्ण हैं। चार अध्यायों (२२-२५) में स्त्री एवं पुरुष प्रकृति की विविधता, तदनुरूप अभिनय की विशिष्टताओं का विवरण, सामान्याभिनय, चित्राभिनय और वैशिक अध्यायों में दिया गया है। इस क्रम में दो बातें और उल्लेखनीय हैं। भरत ने रगमच पर प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत नायक-नायिका, सेनापति, मंत्री, विदूषक तथा अन्य पुरुष एवं नारी पात्रों की उत्तम, मध्यम और अधम प्रकृतियों का तो प्रयोग की दृष्टि से विचार किया है। उनकी सूक्ष्म दृष्टि से वे नाट्य-प्रयोक्ता पात्र भी नहीं बचे हैं, जो रगमच पर प्रस्तुत तो नहीं होते, परन्तु नाट्य-प्रयोग को वे भी वास्तविक जीवन और गति देते हैं। नाट्याचार्य, सूत्रधार,

1. Holding as I do that the first five chapters were latter additions.

History of Sanskrit Poetics, P. V. Kane, p. 27.

२. तस्मादस्ति शान्तो रस'। अ० भा० भाग १, पृ० ३३६, ना० शा० का० सं० छठा अध्याय।

तथा *New Indian Antiquary*, Vol. VI., pp. 272, 82.

३. संगीत रत्नाकार, पृ० ६५३ (कल्लीनाथ)।

४. वाचिवात्तस्तु कर्तव्य नाट्यस्या तनु सृष्टा ना० शा० १४२ का० म०

आभरणकत् माल्यकत् शिल्पा चित्रकत् और रजक आदि अतर्गित प्रयोक्ता उमा श्रमा र रंगमंच पर नाट्य प्रयोग के लिए न जान कितनी नामची जनपति और प्रतिभा वा होती हैं। भरत ने उन प्रयोक्ताओं और उनके द्वारा प्रयोज्य कर्तव्य का आकलन रच अपनी विवक्षण प्रयोगात्मक दृष्टि का परिचय दिया है।

नाट्यसिद्धान्त—नाट्यसिद्धान्त की दृष्टि में नाट्यशास्त्र के १८-१६ अध्याय बड़े महत्त्वपूर्ण हैं। इन्हीं दो अध्यायों में शास्त्रकार ने दसों रूपकों, नाट्य का शरीर-रूप उत्पत्ति इतिवृत्त की पाँच सधियों, चामठ मध्यगो एवं लास्यागो का नर्क-नम्मत विभाजन और वर्गीकरण किया है। परवर्ती नाट्यशास्त्रकारों ने मुख्य रूप से नाट्य के इस सिद्धान्त पक्ष को परिवर्द्धित और विकसित किया तथा रूपकों के क्षेत्र में अन्य उपरूपकों तथा नायक-नायिका भेदों की भी परिकल्पना की। नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित ये नाट्य-सिद्धान्त ऐतिहासिक महत्त्व के हैं।

नाट्यसिद्धि—छब्बीस अध्यायों में नाट्य-प्रयोग तथा नाट्य-सिद्धान्त का उपवृद्धि किया गया है। परन्तु नाट्य-प्रयोग की सफलता के निर्धारण के लिए नाट्यशास्त्र में कुछ निश्चित मानदण्डों को स्थापित किया गया है। किन कारणों से प्रयोग सिद्ध होता है और किन कारणों से दोषयुक्त, इनका विधिवत् विवरण सत्ताइसवें अध्याय में दिया गया है। इस अध्याय का इस दृष्टि से बहुत महत्त्व है कि नाट्यशास्त्र की रचना से पूर्व ही भारतीय नाट्य-कला इतनी उत्कर्ष-शाली हो चुकी थी कि नाट्य-प्रयोग की सफलता के निर्धारण के लिए रंग-प्राञ्चिक आदि रंग-मभा में नियुक्त होते थे और उत्तमता अथवा मध्यमता आदि के लेखा-जोखा के लिए ज़ब्त भी होते थे।^१

संगीत और वाद्य—नाट्यशास्त्र में संगीत और वाद्य का २८ से ३४ अध्यायों में विस्तृत विवरण दिया गया है। इसके अन्तर्गत विभिन्न प्रकार की तंत्री, अवतट, ताल तथा मुषिर (बशी) आदि वाद्य, मत्तस्वर, स्वरों का रसो में अनुयोग, आगेही, अवरोही, स्थायी और सचारी चार प्रकार के वर्ण, ताल और लय, रंगमंच पर प्रवेश तथा उससे निष्क्रमण आदि के लिए ध्रुवागान आदि का विस्तृत विधान तथा विनियोग है। इन अध्यायों में संगीत की स्वर-प्रक्रिया, उनका रमानुरूप विधान तथा विभिन्न वाद्य-यंत्रों का तदनुरूप प्रयोग आदि का जितना विस्तृत विधान है, वह नाट्यशास्त्र में एक स्वतन्त्र विषय ही बन गया है। इसीलिए काव्यमाला संस्करण के अन्त में 'नन्दि भरत संगीत पुस्तक' के रूप में इसका उल्लेख किया गया है।^२

नाट्यावतरण—अन्तिम ३६ और ३७ अध्यायों में नाट्यावतरण की पौराणिक कथा का सकलन है। उसी प्रसंग में ऋषियों द्वारा भरत-पुत्रों के अभिषेक होने तथा नहुष के अनुरोध पर उन भरत-पुत्रों द्वारा मनुष्य लोक पर नाट्य-प्रयोग प्रस्तुत करने की महत्त्वपूर्ण कथा का उल्लेख है। इन अध्यायों से नाट्य प्रयोक्ताओं की हीन दशा का बहुत स्पष्ट परिचय मिलता है। इसका समर्थन पतञ्जलि के महाभाष्य से भी होता है कि नाट्य-प्रयोग के शिक्षक नाट्याचार्यों को प्राचीन काल में 'आख्याता' का सम्मान प्राप्त था पर बाद में वे सामाजिक हीनता के शिकार हुए।^३

१. ना० शा० २७।३६ (गा० ओ० सी०)।

२. समाप्तश्चायं (ग्रन्थः) नन्दिभरतसंगीत पुस्तकम् (१) ना० शा० (का० मा०) पृ० ६६६।

३. पतञ्जल महाभाष्य १।४।२६।^४

नाट्यविद्या में सम्मिलित विषयों का विस्तृत विवरण प्रस्तुत करत हुए भी भरत ने इस बात की पूर्ण स्पष्टता के लिए प्रयोग क्रम में नाट्यशास्त्र में अतिपादित विचार भी लोचप्रमाण के अनुसार आस्य एवं प्रयोज्य हैं । क्योंकि नाट्य-प्रयोग में प्रामाणिकता लोक-व्यवहार की ही होति है ।

प्रतिपाद्य विषय की विविधता—नाट्यशास्त्र में जहाँ एक ओर भवन-निर्माण-कला और विज्ञान में सम्बन्धित नाट्यमण्डप का विधान है वहाँ दूसरी ओर छन्द, अलंकार, रस तथा अंगोपांगों की विभिन्न मुद्राओं का भी वर्णन है, जिनके द्वारा मनुष्य के आन्तरिक भावों का प्रकाशन होता है । इन भाव-भगिमात्रों को भी यथार्थ रूप प्रदान करने तथा अधिक भावगम्य बनाने के लिए 'आहार्याभिनय' की विस्तृत रागायनिक विधियाँ प्रस्तुत की गई हैं, जिनके माध्यम से पात्रों की रूप-रचना, रगमञ्च पर अपेक्षित प्राकृतिक और भौतिक परिवेश की प्रभावशाली योजना होती है । नाट्य-सिद्धान्तों का विगोचरण शास्त्रीय रूप से तो है ही । संगीत और नृत्य कलाएँ स्वतंत्र विषय के रूप में विवेचना के विषय हैं । भरत की दृष्टि से नाट्य अनुकृति-रूप कला ही नहीं अपितु वह मनुष्यमात्र और देवताओं के 'फुभाणुभ विकल्पक', 'कर्म और भाव का अनुकीर्तन' रूप है । इसमें समस्त लोक के भावों का अनुकीर्तन होता है । लोक का सुख-दुःख समन्वित भाव ही आगिकादि अभिनयों में युक्त होते पर नाट्य होता है । इसमें वेदविद्या, इतिहास और आख्यात सबकी परिकल्पना होती है । भरत की दृष्टि से नाट्य मानव-जीवन के सौन्दर्य और आनन्दोद्बोधन का प्रतिफल है ।^१ अतएव उनकी दृष्टि में नाट्य जितना ही व्यापक है उतना शास्त्र भी उतने ही, विस्तृत और गवेषणात्मक रूप में उन्होंने प्रस्तुत किया है ।

नाट्यशास्त्र में नाट्य-विद्या एवं अन्य सम्बन्धित कलाओं का जैसा विगद विवेचन किया गया है विश्व की किसी भी भाषा में नाट्यकला पर इतने विस्तार, स्पष्टता, सुन्दरता और सूक्ष्मता में शायद ही कभी विचार किया गया हो । प्रतिपाद्य विषयों की विविधता, व्यापकता, महत्ता और स्पष्टता की दृष्टि से विश्व नाट्य-साहित्य में यह महाग्रन्थ अद्वितीय है ।^३

शैली की विविधता

नाट्यशास्त्र में विषय की दृष्टि में जो विविधता है उसीके अनुरूप हमें अनेक प्रकार की शैलियों का भी परिचय मिलता है । सम्पूर्ण नाट्यशास्त्र में वहाँ गद्य और पद्य दोनों प्रकार की शैलियाँ हैं । यही नहीं, गद्य और पद्य की इन दो शैलियों में भी परस्पर सूक्ष्म अन्तर मालूम पड़ता है । इस दृष्टि से नाट्यशास्त्र के रस एवं भावाध्याय, लक्षण, छन्द, वृत्ति एवं प्रवृत्ति आदि की विवेचन-शैली विशेष रूप से उपादेय है, क्योंकि इनके विवेचन के क्रम में गद्य और पद्य की अनेक शैलियों के रूपों से हमारा परिचय होता है ।

नाट्यशास्त्र में गद्य-शैली के रूप—नाट्यशास्त्र में विभिन्न शास्त्रीय विषयों के प्रति-

१. तस्मान्नाट्यप्रयोगे तु प्रमाणं लोक उच्यते । ना० शा० २६।११३ (का० सं०) ।

२. त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम् । ना० शा० १।१०७-१२० (का० मा०)

३. This work is probably unique in the world's literature on dramaturgy. Hardly any work on dramaturgy in any language has the comprehensiveness, the sweep and the literary artistic flair of Natyasastra. *History of Sanskrit Poetics* P V Kane p 39-40

पातन के क्रम में यत्र-तत्र गद्य का भी प्रयोग पाणिनि रूप में किया गया है। स गद्य रत्ना प्रसादनया तीन रूप हैं और उनके द्वारा तीन प्रकार के कार्य सम्पन्न होते हैं।

(अ) गद्यमय सूत्र में मिद्धान्त-निरूपण,^१ (आ) गद्यमय भाष्य द्वारा सूत्र में निष्पन्न मिद्धान्त का स्पष्टीकरण तथा (इ) प्रतिपाद्य विषय के निरूपण के क्रम में निष्पन्न और व्याकरण की शैली में शब्दों की व्युत्पत्ति या निर्वचन।^२ शास्त्रीय निरूपण के लिए प्रयुक्त ये तीन शैलियाँ प्राचीनकाल में प्रचलित थीं। ईस्वी पूर्व पाँचवीं सदी में भी पाणिनि ने इस सूत्र शैली में ही व्याकरण का गूढ़ ज्ञान अनुमत्त किया था। उन सूत्रों पर भाष्य करने हुए प्राज्ञवि ने जिस व्याकरण-शैली में पाणिनि के विचारों की व्याख्या की है, नाट्यशास्त्र में उस शैली का प्रयोग गूढ़ विषयों के स्पष्टीकरण के लिए हुआ है। रम एव भावाध्याय में गौरी व्यास-शैली का प्रयोग हम सर्वत्र देखते हैं। भरत ने स्वयं ही यह उल्लेख किया है कि 'इमं नाट्यं वा जन्तुं नही ह और ज्ञान एव गिरण भी अनन्त है।'^४ अतः इन विषयों को नग्न रूप में 'सूत्र-भाष्य' शैली में प्रस्तुत किया है।^५ निम्न की निर्वचन शैली शब्दार्थों के स्पष्टीकरण के लिए बहुत प्रसिद्ध रही है और अत्यन्त प्राचीन भी।

नाट्यशास्त्र में गद्य-शैली के तीनों रूप अत्यन्त प्राचीन हैं। जिन पाणिनि, यास्क और पतञ्जलि आदि की गद्य-शैली में हमने नाट्य-शास्त्र की गद्य-शैली की तुलना की है, वे ईस्वी पूर्व दूसरी सदी से छठी सदी के मध्य में थे। इन शैलियों के प्रयोग में नाट्यशास्त्र का विवेचन प्रणाली की वैज्ञानिकता तथा अतिप्राचीनता का समर्थन होता है। यह सम्भव है कि गद्य के ये तीनों रूप क्रमशः विकसित हुए हों। सूत्रों में मिद्धान्त-निरूपण हुआ हो, तदनन्तर शब्दार्थ तथा शब्द-रत्नरूप की दृष्टि में शब्दों का निर्वचन और विस्तारण हुआ हो और अन्तिम रूप में सूत्रों में अनुस्यूत विचारों का भाष्य—व्यासशैली में विस्तार हुआ हो। यह भी संभव है कि भरत को ये तीनों शैलियाँ प्रयोग के लिए उपलब्ध रही हों और आवश्यकतानुसार उन्होंने तीनों का प्रयोग किया हो।

नाट्यशास्त्र में पद्य की विभिन्न शैलियाँ—नाट्यशास्त्र में प्रधान रूप से पद्य का प्रयोग हुआ है। ये पद्य अधिकतर अनुष्टुप छन्दों में हैं। ये सब सूत्र या कारिकाओं के रूप में हैं। इन्हीं में भरत ने अपने नाट्य-सिद्धान्तों का आकलन किया है। परन्तु इन कारिकाओं के अतिरिक्त अपने विचार-तत्त्वों के समर्थन में आनुवक्ष्य आर्याओं, श्लोक और सूत्रानुविद्ध आर्याओं का भी उपयोग किया है। विषय-विवेचन के प्रसंगों तथा उदाहरण आदि के रूप में 'उपजाति' आदि छन्द के उदाहरण भी मिलते हैं। इस प्रकार पद्य के रूप में भी नाट्यशास्त्र में अनेक शैलियों से हमारा परिचय होता है।

१. विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः । ना० शा० ६, पृ० २७२ (गा० ओ० सी०) ।

२. को दृष्टान्त अत्राह - यथाहि नाना व्यञ्जनैषधि द्रव्यसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः ।

तथा नानाभावोगमाद्रसनिष्पत्तिः । ना० शा० अ० ६, पृ० २८७ । (गा० ओ० सी०) ।

३. अत्राह भावाइति कस्मात् ? किं भवन्तीति भावाः । किं वा भाववन्तीति भावाः । वागगूढोपेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावाः । इति करणे धातुस्तथा च भावितं वासितं कृतमित्यनर्थान्तरम् ।

ना० शा० अ० ७, पृ० ३४२-४५ (गा० ओ० सी०) ।

४. न शक्यस्य नाट्यस्य गन्तुमन्त कथं च न ।

कस्मात् शिन्प नां त न० शा० ६४६

५. भाचार्य कस्मात् ? भाचिनोति अर्थान् बुद्धिमिति वा निरुक्त नैषद्वय कायट २३

आनुवक्ष्य ऋषिकः । यः यः शास्त्रं गुरुगिरिः । परम्परा मे पातन आर्या या श्लाख्य
महे ।^१ इन नाट्यशास्त्रों का शास्त्र का भी सहायक समान विद्या जाता है
उन शास्त्रों में भी उनका अभिधान होता है । आनुवक्ष्य श्लोकों के उपयोग की परम्परा
महाभारत के वनपर्व में भी मिलती है । महाभारत के प्रसिद्ध टीकाकार नीलकण्ठ ने
अभिनवगुप्त की स्तुति आनुवक्ष्य श्लोकों की परम्परागत आख्यात श्लोक के रूप में ही स्वीकार
किया है ।^२ उन आनुवक्ष्य श्लोकों का प्रयोग अतिरिक्त नाट्यशास्त्र के ६-७ अध्यायों में किया
गया है । ये आनुवक्ष्य श्लोक नाट्यशास्त्र के पूर्वचार्यों की परम्परा से गृहीत हैं । इसी
सन्दर्भ में गुणवर्णन आया है कि आचार्य भवानी वृद्धि जाती है ।^३ उन आर्याओं का स्वतन्त्र
अभिव्यक्ति नहीं है । नाट्यशास्त्रों में अनुवक्ष्य श्लोकों का विस्तार दृष्टी सूत्रानुविद्ध आर्याओं
द्वारा ग्रन्थकार ने किया है ।^४

आर्याएँ— आर्याएँ आनुवक्ष्य आर्याओं के अतिरिक्त आर्याओं को भी भरत ने उद्धृत किया
है । वन्ये विनय का रस मे व्याख्यान कर 'अत्र आर्ये भवन', 'अत्र आर्या', 'अत्र आर्ये रस विचार-
मुक्ते' आदि विधान वाक्यों द्वारा उन आर्याओं की अवतारणा होती है ।^५ ये आर्याएँ भी पूर्वचार्यों
की परम्परा से गृहीत हैं, भरत-रचित नहीं हैं । भवानीक रस के प्रतिपादन के सन्दर्भ में आचार्य
अभिनवगुप्त ने स्पष्ट रूप में लिखा है कि पूर्वचार्यों ने इन आर्याओं को एक साथ लिखा है जबकि
भरत ने वीर-रस में अलग करके भवानीक रस के प्रकरण में इन आर्याओं का पाठ किया है ।^६ अतः
ये आर्याएँ नाट्यशास्त्र के मौलिक अंग नहीं हैं, इस नथ्य में अभिनवगुप्त परिचित थे ।

कारिकाएँ, श्लोक तथा अन्य छन्दों में अनुवक्ष्य पद्य—नाट्यशास्त्र में श्लोक या अनुष्टुप
छन्दों की ही प्रधानता है । ये श्लोक कारिका के रूप में भी प्रसिद्ध रहें हैं । इसी कारिका-प्रधान
नाट्यशास्त्र को सूत्र-रस में भी आचार्य अभिनवगुप्त और नान्यदेव ने उल्लेख किया है ।^७ इन
कारिकाओं के अतिरिक्त कुछ श्लोक ऐसे भी हैं जिन्हें आनुवक्ष्य की श्रेणी में रखना चाहिए ।
उनका भी अवतारण प्राचीन परम्पराओं में ही किया गया है ।^८ इन सामान्य छन्दों के अतिरिक्त
३६ नाट्यनक्षत्रों को नाट्यशास्त्र के एक संस्करण में चार उपजाति छन्दों के माध्यम से प्रस्तुत
किया गया है ।^९ नाट्य-वृत्तियों के विवेचन के प्रसंग में प्रत्येक वृत्ति के विवेचन का आरम्भ

१. अ० भा० भाग १, पृष्ठ २६० (द्वि० सं०) ।

२. यत्रानुवक्षं भगवान् जामदग्न्यस्तथाजगौ । वनपर्व ८७।१६; १२६।८ ।

३. परम्परागतमाख्यान श्लोकम् । नीलकण्ठ ।

४. अपि चात्र सूत्रानुविद्धे अर्थे भवतः । ना० शा० ६।४७-४८ (गा० ओ० सी०) ।

५. अ० भा० भाग १, पृष्ठ ३११ ।

६. ना० शा० भाग १, पृष्ठ ३१८, ३१४, ३२६, ३३०, ३५१, ३५२ ।

७. ता एताहि आर्याः एक प्रपट्टकतया पूर्वाचार्यैः लक्ष्मणत्वेन पठिता ।

मुनिना तु मुख सग्रहाय यथास्थानं निवेशिता । अ० भा० भाग १, पृष्ठ ३२७-८ ।

८. अ० भा० भाग १, पृष्ठ १ ।

कलानामानि सूत्रकृदुक्तानि । नान्यदेव का भरत भाष्य । अ० भा० भाग १, पृष्ठ ५७, भूमिका
भाग (द्वि० सं०) ।

९. अत्र श्लोकाः ना० शा० ६।५४-६१, ७।४७ ।

१०. ना० रत्न १६१४ (गा० ओ० सी०)

उपजाति वृत्त म ही होना है ।^१ आमा छन्द का प्रयोग नाट्यशास्त्र में बहुत बड़ी मात्रा में हुआ है । नाट्यशास्त्र में छन्द की दृष्टि में पद्य-गैली की विविधता भी पूर्वाचार्यों की परम्परा से ग्रहण की गई है । उपजाति और आर्या छन्दों का विकास विशेष रूप से महत्वपूर्ण है । छन्दों के इन विकसित रूपों के प्रयोग नाट्यशास्त्र के निरन्तर बिकसमान स्वरूप के परिचायक है ।^२

नाट्यशास्त्र के उत्तरोत्तर विकास की विभिन्न अवस्थाएँ

नाट्यशास्त्र में प्रयुक्त गद्य-पद्य की विभिन्न शैलियों के विश्लेषण से यह सिद्ध हो जाता है कि विभिन्न कालों में प्रचलित कई शैलियों का इस ग्रन्थ में समन्वय किया गया है । पाणिनि ने जिन नट-सूत्रों का उल्लेख किया है, सम्भव है, मूल रूप में नाट्यशास्त्र उन्हीं नट-सूत्रों के समान नाट्य-सूत्र के रूप में प्रचलित रहा हो । परम्परा इसका स्मरण भी सूत्र के रूप में करती आई है ।^३ काव्यप्रकाश और नाट्यदर्पण के सूत्र भी कारिकाएँ हैं और श्लोक-बद्ध हैं, न कि गद्य-बद्ध ।

नाट्यशास्त्र का विकासशील स्वरूप—एस० के० दे महोदय की स्थापना है कि प्रथम अवस्था में नाट्यसूत्र (गद्यबद्ध) के रूप में प्रस्तुत यह महान् कृति, विकास की दूसरी अवस्था में व्यास-प्रधान भाष्यशैलियों की सहायता से परिवर्द्धित हुई । पुनश्च विकास के इस क्रम में तीसरी अवस्था में छन्दोबद्ध कारिकाओं द्वारा इसका पूर्ण उपबृंहण किया गया तथा आनुवश्य आर्याये भी इसी क्रम में नाट्यशास्त्र का अभिन्न अंग बन गयीं । अतएव उनकी दृष्टि से नाट्यशास्त्र का यह स्वरूप किसी एक काल या एक प्रतिभावान् व्यक्ति का सृजन नहीं अपितु अनेक युगों की बौद्धिक प्रतिभाओं की देन का ऐतिहासिक परिणाम है ।^४ उनकी दृष्टि से विकास की ये अवस्थाएँ निम्नलिखित हैं—

(अ) सिद्धान्त-निरूपण के लिए प्रयुक्त गद्यमय सूत्र (मूल नाट्य-सूत्र) ।

(आ) कारिकाओं की रचना ।

(इ) सूत्रभाष्य शैली में सिद्धान्तों का विस्तृत विवेचन ।

(ई) पूर्वाचार्यों की परम्परा से गृहीत आनुवश्य श्लोकों का मिथण ।

यदि यह सिद्धान्त मान्य हो, तो नि सन्देह नाट्यशास्त्र में अनेक प्राचीन शैलियों का एकत्र समन्वय हुआ है । इस बात की सम्भावना की जा सकती है कि अर्थशास्त्र, धर्मशास्त्र, वैद्यकशास्त्र और सम्भवतः कामशास्त्र भी सूत्र की इसी प्रारम्भिक अवस्था से कारिका की पद्यमय अवस्था तक विकसित हुए होंगे । परन्तु उनके मूल रूपों का अवशिष्ट चिह्न उन ग्रन्थों में उपलब्ध नहीं है । नाट्यशास्त्र में विकास की प्रत्येक अवस्था के अवशेष उपलब्ध है । इस दृष्टि से उसके इस स्वरूप का महत्व और भी अधिक बढ़ जाता है । परन्तु नाट्यशास्त्र विकास की कल्पित प्रत्येक अवस्था से क्रमशः विकसित हुआ ही हो, यह अन्तिम रूप से स्वीकार करने में कई कठिनाइयाँ हैं ।

१. ना० सा० २०।२६, ४१, ५३, ७७ (पा० ओ० सी०) ।

२. एस० के० दे, संस्कृत पोएटिक्स, पृष्ठ २५-२७ ।

३. सूत्रतः सूत्रार्थेन तेन सूत्रमपि कारिका ।

तत् सूत्रमपेक्ष्य या श्रुतु पश्चात् पठिता श्लोकमपिकारिका । अ० भा० भाग १, पृष्ठ २६४ ।

४. But an examination of these passages will reveal that these different styles do not possibly belong to the same period.

नाट्यशास्त्र का मूल स्वरूप गद्य-पद्य विमिश्रित—नाट्यशास्त्र मूल रूप में गद्य-बद्ध सूत्र-शैली में था और उत्तरोत्तर कारिका के रूप में विकसित हुआ। इस सिद्धान्त-निरूपण के मूल में यह धारणा भी सम्भवतः काम कर रही है कि सूत्र गद्यात्मक ही होता है, पद्यात्मक नहीं। अभिनवगुप्त ने कारिकायुक्त सम्पूर्ण नाट्यशास्त्र को सूत्र माना है तथा अन्य आचार्यों ने भी।^१ इस दृष्टि से विचार करने पर एम० के० दे महोदय की विचारवाग अशत स्वीकार्य नहीं मालूम पड़ती। नाट्यशास्त्र में प्राचीनतर ग्रन्थ जनपथब्राह्मण में भी गद्य-पद्य-विमिश्रित शैली का प्रयोग देखा जाता है। अतः यह सम्भव है कि नाट्यशास्त्र मूलरूप में गद्यात्मक सूत्र रूप में न होकर गद्य-पद्य-विमिश्रित शैली में ही लिखा गया हो।^२ पी० वी० काणे महोदय ने आचार्य अभिनव-गुप्त की मान्यता का अनुसरण करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि कारिकाएँ भी सूत्रबद्ध ही हैं तथा नाट्यशास्त्र की रचना मूलरूप में गद्य-पद्य-विमिश्रित शैली में हुई होगी। इस सूत्रमयता के कारण नाट्यशास्त्र और नाट्य-प्रयोग का उल्लेख 'वेद', 'चाक्षुष क्रतु' और 'नयनोत्सव' के रूप में हुआ है।^३

निष्कर्ष

नाट्यशास्त्र में उपलब्ध नाट्योत्पत्ति, नाट्य-प्रयोग एवं अगहार आदि की कथाओं से नाट्यशास्त्र के क्रमिक विकास का समर्थन होता है। ब्रह्मा ने भरत को जिस नाट्यवेद की शिक्षा दी उसमें सगीत और नृत्य का योग न था, उसकी शिक्षा उन्हें स्वानि, नारद और तण्डु से मिली।^४ अतः यह अनुमान करना उचित ही है कि नाट्यशास्त्र के मूलरूप का सृजन संभवतः उन्हीं अणों के साथ हुआ होगा जिनका संबंध मुख्यतः नाट्य विद्या से है। इस अवस्था में ६-७ तथा आठ से सत्ताईस अध्यायों की रचना पहले हुई होगी। अट्ठाइस से पैंतीस अध्यायों की रचना दूसरी अवस्था में सगीत के योग से तथा तीसरी अवस्था में नृत्य, नाट्योत्पत्ति एवं नाट्यमण्डप आदि के योग से वर्तमान नाट्यशास्त्र को पूर्ण स्वरूप प्राप्त हुआ होगा। प्राप्त सामग्रियों पर आधारित यह कल्पना है। परन्तु इस तथ्य को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि नाट्यशास्त्र के वर्तमान स्वरूप का विकास काल-क्रम से पुष्ट होता रहा है। अनेक युगों के नाट्य-कला-मनीषियों की प्रतिभा ने संभव है इन्हीं किञ्चित्-किञ्चित् परिपुष्ट और अभिसिद्धि कर यह महान् रूप दिया। परन्तु यह भी एक प्रमाणित तथ्य है कि नाट्यशास्त्र के वर्तमान स्वरूप से यदि भास और अश्वघोष पूर्णतया न भी परिचित रहे हों, परन्तु कालिदास से लेकर उत्तरवर्ती भवभूति, दामोदर गुप्त तथा भट्टोद्भट्ट आदि ने पूर्णतया उस प्रभाव को स्वीकार किया है। अतः नाट्यशास्त्र का यह वर्तमान रूप आठवीं से चौथी सदी के पूर्व ही यह बृहत् रूप धारण कर चुका था।

१. (क) पदत्रिंशत् भरत सूत्रमिदम् विबुधैर्बन् । आ० मा० भाग १, पृष्ठ १।

(ख) सूत्रं सकलाकानां श्रेयमकमुखं बुधैः । दशरूपक पर बहुरूपमिश्र की टीका ७६१।

२. *History of Sanskrit Poetics*, p. 16 (P V Kane)

३. (क) नाट्य सञ्ज्ञमिदं वेदं मेतिहासम् करोम्यहम् । ना० शा० १।१५ख (गा० ओ० सी०)।

(ख) 'शांतिं क्रतुः' चाक्षुषम् । भा० अ० अंक १।५।

(ग) महापुण्यं प्रशस्तं च लोकानां नयनोत्सवम् । ना० शा० २७।३३ (का० मा०)।

४. ना० शा० १।२२ १।२५ ४।४८ ग० ओ० सी०

भरत के पूर्वाचार्य और नाट्यशास्त्र के भाष्यकार

भरत के पूर्व नाट्य एवं अन्य शास्त्रप्रणेता आचार्य थे। इनका प्रमाण तो स्वयं नाट्यशास्त्र ही है। उसकी पृष्टि के लिए भामह्री तीन स्तंभों ने हमें प्राप्त होती है—

- (क) आनुवग्ग्य आचार्यों और श्लोकों के रूप में नाट्यशास्त्र में उद्धृत मदर्भ।
- (ख) पूर्वाचार्यों और प्राचीन ग्रंथों के नामोल्लेख, तथा
- (ग) भरत के शतपुत्रों की नाम-गणना (१)।

१. आनुवग्ग्य आचार्य—आनुवग्ग्य आचार्य और श्लोक तो निम्न रूप में आचार्य-शिष्यों की परम्परा में गृहीत हैं। सम्भव है नट-सूत्रों के रूप में सूत्र और कारिकाओं के संग्रह-ग्रंथ भरत से पूर्व भी प्रचलित रहे हों, जिनसे ये आचार्य ली गई हों। पाणिनि की अष्टाध्यायी में 'कृणाश्व' और 'शिलाजिन' नामक आचार्यों के नटसूत्रों का उल्लेख इसका समर्थन करता है।^१ लेखी और हिलब्रान्ट महोदय ने इन आचार्यों के सूत्रों को नाट्य-सम्बन्धी शास्त्रीय ग्रंथ के रूप में स्वीकार किया है। वेबर, कोनो एवं कीथ प्रभृति पाश्चात्य विद्वानों के अनुसार वह नट-सूत्र नृत्य एवं अभिनय-विद्या का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ग्रंथ रहा होगा।^२ सम्भव है नाट्यशास्त्र की कारिकाएँ इन्हीं प्राचीन सूत्रों में ली गई हों। पाणिनि के बाद अमरकोष में ही इन आचार्यों का उल्लेख मिलता है, अन्यत्र नहीं।^३ भरत के पूर्व नटसूत्रों की परम्परा थी और उसे वैदिक चरणों की-सी पवित्रता प्राप्त थी। इसी के अन्तर्गत नाट्यशास्त्र या नटसूत्रों का अध्ययन होता था। नटसूत्र शैलालक ऋग्वेद का चरण था। आपस्तम्ब और श्रौतसूत्र में शैलालक ब्राह्मण का उल्लेख है। कात्यायन ने इस चरण के अध्येता छात्रों को 'शैलाला' शब्द से सम्बोधित किया है।^४ काशिकाकार ने उक्त सूत्र पर अपनी विवृति में लिखा है कि शिलाजिन और कृणाश्व द्वारा चरणों का जो विकास हुआ

१. पाराशर्य शिलालिभ्याम् भिज्जनटसूत्रयोः ३।१११।

शैलालिनः नटाः ४।३, १११ कर्मन्दकृष्णश्वद्विनि।

२. संस्कृत ड्रामा : १० बी० कीथ, पृ० २६०।

३. अमरकोष : पं० १६५-३।

४. आपस्तम्ब परब्रह्म ब्रह्मण कीथ ने० आर० एस० १६१५ पृ० ४८

उसे आम्नाय की पवित्रता प्राप्त था ।^१ सम्भव है शिलानिन और कशाश्व क ये सूत्र बान् म बोध गम्य न रहे हो या म मिल गये पाणिनि के उल्लेख स हमारे समक्ष दो महत्वपूर्ण निष्कर्ष उपलब्ध होते हैं कि भरत से पूर्व कशाश्व और शिलानिन नाट्याचार्य थे और उन्हें वैदिक चरणों का सम्मान प्राप्त था । परन्तु पाणिनि के तीन-चार सदी बाद ही इस नाट्य-विद्या का ऐसा हानु हुआ कि पतञ्जलि के काल में नाट्य-विद्या के उपाध्याय 'आख्याता' नहीं माने जाने लगे ।^२ समाज में नाट्य-विद्या के अध्येता और अध्यापकों का स्थान हीन हो गया ।^३ कशाश्व और शिलानिन की परम्परा के नाट्याचार्यों की प्रतिभा का मधुर फल भरत को उत्तराधिकार में प्राप्त था ।

२. नाट्यशास्त्र में उल्लिखित भरत के पूर्वाचार्य—आनुवश्य आर्याओं के रचयिता आचार्यों का हम अनुमान मात्र कर सकते हैं । परन्तु नाट्यशास्त्र में विविध विषयों के विवेचन के क्रम में अनेक आचार्यों के उल्लेख से यह सिद्ध हो जाता है कि भरत के पूर्व ही ये आचार्य नाट्य-विद्या का प्रणयन और प्रयोग कर रहे थे । शब्द-लक्षण के प्रसंग में पूर्वाचार्य,^४ गान्धर्व के प्रसंग में स्वाति,^५ छन्द के सम्बन्ध में गुह,^६ ध्रुवा के सम्बन्ध में नारद,^७ अगहार और करण के सम्बन्ध में तण्डु और नदी^८ तथा मानवीय गुणों के सम्बन्ध में बृहस्पति^९ का उल्लेख मिलता है । ग्रथों में काम-तन्त्र और पुराण^{१०} का भी नाम है । परन्तु यह काम-तन्त्र वात्सायन के कामसूत्र से भिन्न स्वतन्त्र ग्रंथ था । सम्भव है वे अर्थशास्त्र से परिचित हों परन्तु मर्त्यलोक के किसी आचार्य का नाम स्मरण न करने का आग्रह होने से सुरगुरु बृहस्पति का नामोल्लेख किया । नाट्यशास्त्र में प्रयुक्त सूत्र, भाष्य, कारिका और संग्रह आदि प्रयुक्त सात शब्दों के आधार पर यह सिद्ध करने का प्रयास किया गया है कि वर्तमान नाट्यशास्त्र से पूर्व सूत्र, कारिका, भाष्य और आनुवश्य आर्याओं के रूप में नाट्यशास्त्र का कोई रूप वर्तमान अवश्य था ।^{११} परन्तु यह अनुमान का विषय है । सूत्र, संग्रह, कारिका या आनुवश्य आर्याओं के रूप में किसी अन्य नाट्यशास्त्र या शास्त्रों की परिकल्पना की जा सकती है । यद्यपि नाट्यशास्त्र के किन्हीं प्रणेता आचार्यों के नामोल्लेख का अभाव दूसरी दिशा का ही सकेन करता है, जबकि अन्य कई आचार्यों के नाम उल्लिखित हैं ।

१. चरणात् धर्मास्नाययोः तत् साङ्ख्यार्थं नटशब्दादपि धर्मास्नयेवारेव भवति । —काशिकावृत्ति ।
२. पतञ्जलि का भाष्य आख्यानोपयोगे सूत्र पर ।
३. पाणिनि-कालीन भारतवर्ष : (वा० अ०) पृ० ३१५, ३१० तथा नाट्यावतार की कथा ना० शा० ३६ (का० सं०) ।
४. पूर्वाचार्यैरुक्तम् शब्दानां लक्षणं तु नित्यम् । ना० शा० १४।२४ (गा० ओ० सी०) ।
५. ना० शा० ३३।३ (का० भा०) ।
६. ना० शा० १५।११० (का० भा०) ।
७. ना० शा० ४।१७ (का० भा०) ।
८. ना० शा० ३२।१ (का० भा०) ।
९. बृहस्पतिमतादेवान् : ना० शा० २४।७२ (का० भा०) ।
१०. ये पुराणो संप्रकीर्तिता । ना० शा० १४।४६ (का० भा०) ।
कामतन्त्रमनेकधा । ना० शा० २२।१८३ (का० भा०) ।
११. श्री के० एम० वर्मा सेवन वल सन मरत नाट दे सिग्निफाइ ओरिवन्ट-सामैन्स १९५८) ।

३

एव भरतपुत्र भरत ने अपने सप्तपुत्रों का उल्लेख नाट्योत्पत्ति

तथा के प्रसंग में किया है। भरत के शतपुत्रों ने नान्य प्रयोग किया यह उल्लेख स्वयं भरत ने ही किया है। इन शतपुत्रों में कुछ नाट्याचार्य प्रमुख हैं जिनका उल्लेख नाट्याचार्य के रूप में ही नहीं अपितु नाट्य-प्रयोगज्ञ और शास्त्र प्रणेता के रूप में स्वयं भरत ने ही किया है।^१ इन भरत-पुत्रों में कोहल, दत्तिल, अण्मकुट्ट, नन्मकुट्ट आदि आचार्य के रूप में प्रसिद्ध हैं।

कोहल—नाट्यशास्त्र में उल्लिखित भरत-पुत्रों में कोहल सर्वाधिक प्रसिद्ध आचार्य है। नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय के अतिरिक्त अन्तिम ३९ अध्यायों में कोहल को स्वयं भरत ने यह सम्मान दिया है कि नाट्यशास्त्र के सम्बन्ध में दोष विचारों का वे कथन करेंगे।^२ नाट्य-प्रयोग का गौरव वात्स्य, गाडिल्य और धूर्तिल के साथ कोहल को भी दिया।^३ कोहल ने सम्भवतः संगीत, नृत्य और अभिनय के सम्बन्ध में शास्त्र की रचना की थी। उसका प्रभाव आणिक रूप से नाट्यशास्त्र की पाठ-परंपरा पर भी पड़ा है। नाट्यशास्त्र ६।१० में नाट्यमंश्रुओं की जो परिगणना की गई है, उसके सम्बन्ध में अभिनवभारती में महत्त्वपूर्ण विवरण मिलता है। अभिनव-गुप्त ने रस, भाव और अभिनय आदि के सम्बन्ध में उद्भट और लोल्लट के परस्पर विरोधी मतों का उल्लेख किया है। उनकी दृष्टि में नाट्य के ग्यारह अंगों का मूल ग्रन्थ में जो उल्लेख हुआ है वह कोहल के मतानुसार न कि भरत के।^४ उसीसे कोहल के महत्त्व की कल्पना की जा सकती है कि मूल नाट्यशास्त्र में कोहल के मत का समावेश हो गया है। कोहल के विचारों का उल्लेख अभिनवभारती,^५ भावप्रकाश^६ और नाट्यदर्पण^७ में रूपकों की सख्या एवं अन्य प्रसंगों में किया गया है। रूपकों की सख्या भरत के बाद जिस रूप में बढ़ी है, सम्भवतः उस पर भी कोहल का ही प्रभाव है। रसार्णव सुधाकर में भी कोहल का उल्लेख आचार्य के रूप में हुआ है।^८ दामोदर गुप्त ने कुट्टनीमत में भरत के साथ ही कोहल का उल्लेख किया है।^९ बालरामायण में कोहल नाट्याचार्य के रूप में प्रस्तुत हो नाटक की प्रस्तावना प्रस्तुत करता है।^{१०} रामकृष्णकवि ने कोहल का समय ईस्वी पूर्व तीसरी सदी में निर्धारित किया है।^{११} कोहल को परवर्ती आचार्यों

१ ना० शा० १।२६-२९ तथा ३६।७१। (का० सं०)।

२ शेषमुनरतंत्रेण कोहलः कथयिष्यति। ना० शा० ३६।६५ क०।

३ कोहलादिभिरेतैर्वा वात्स्य गाडिल्यधूर्तिलैः। ना० शा० ३६।७१ क०।

४ It appears that Kohala's work influenced the redactors of the N. S. History of Sanskrit Poetics, p. 2.

५ अनेन तु श्लोकेन कोहलमनैकैकादशांगत्वमुच्यते। न तु भरते। अ० भा० भाग-२, पृ० २६४ तथा पृ० २६, ५५, १३५, १४६, १५१, १५५, ४०७, ४१६, ४१७, ४३४, ४५२, ४५४।

६ भा० प्र० २०४, २१०, २३६, २४५।

७ तेन कोहलप्रणालक्षमाणः साटकादयो न लक्ष्यन्ते। नाट्यदर्पण, पृ० २३ (गा० ओ० सी०)।

८ २० सु० १५०।

९ बालरामायण अंक ३।१२।

१० कुट्टनीमत—८३।

११ भरतकोष कवि पृ० २१

ने इतना गौरव प्रदान किया है कि वे स्वभावतः भरत की परंपरा के आचार्यों और प्रयावताओं में परिगणित हुए हैं ।^१

दत्तिल—दत्तिल अथवा दतिल कोहल के बाद सर्वाधिक ज्ञात आचार्यों में है। अभिनव-गुप्त ने अभिनव भारती में ध्रुवा के सम्बन्ध में दत्तिल का मत प्रस्तुत किया है।^२ रसार्णवसुधाकर में कोहल आदि आचार्यों के साथ दत्तिल का उल्लेख भरत-पुत्र के रूप में है।^३ कुट्टनीमत में भी दत्तिल का नामोल्लेख आचार्य के रूप में हुआ है।^४ इस प्रकार दत्तिल नाट्याचार्य अथवा संगीताचार्य थे। रामकृष्ण कवि महोदय ने दत्तिल के 'गाधर्व वेदसार' का उल्लेख किया है।^५ दत्तिल अथवा दतिल दोनों एक ही हैं। परन्तु दत्तक इसकी अपेक्षा कोई भिन्न आचार्य थे। अथवा दत्तिल ही दत्तक के रूप में प्रसिद्ध हो गये, निश्चित रूप से कुछ कहा नहीं जा सकता। कामशास्त्र में इसका उल्लेख है कि पाटलिपुत्र की गणिकाओं के अनुरोध पर कामशास्त्र के वैशिक अध्याय की रचना दत्तक ने ही की।^६ पी० वी० काणे महोदय की सूचना के अनुसार भंडारकर ओरियंटल इन्स्टीच्यूट में सुरक्षित अभिनव भारती की पांडुलिपि में आतोद्य और ताल के प्रसंग में दत्तिल के के अनेक पद्य उद्धृत हैं।^७ अतः दत्तिल का आचार्यत्व तो प्रमाणित हो जाता है। वात्स्य और शाण्डिल्य ये दोनों नाम नाट्योत्पत्ति तथा नाट्यावतार के प्रसंग में ही मिलते हैं अन्यत्र नहीं।^८

अश्मकुट्ट-नखकुट्ट—इन दोनों आचार्यों का उल्लेख नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में भरत-पुत्र के रूप में हुआ है।^९ नाट्यशास्त्र में इसके अनिर्दिष्ट कोई विवरण नहीं मिलता। नाटकलक्षण रत्नकोष के विभिन्न प्रसंगों में अश्मकुट्ट का चार बार तथा नखकुट्ट का दो बार उल्लेख हुआ है।^{१०} साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने आमुख में वीश्यग एव अन्य नाट्यतत्त्वों की योजना के विधान के प्रसंग में आचार्य अश्मकुट्ट के ढाई श्लोक उद्धृत किये हैं।^{११}

वादरायण और शातकर्णी—नाट्यशास्त्र में वादरायण का उल्लेख भरत-पुत्रों में हुआ है। नाटकलक्षण रत्नकोष में वादरायण का उल्लेख दो स्थलों पर हुआ है।^{१२} शातकर्णी भारतीय शिलालेखों का अत्यन्त लोकप्रिय व्यक्तित्व है। ईस्वीपूर्व पहली सदी से दूसरी सदी के शिलालेखों में यह नाम बार-बार आया है। भरत-पुत्रों में शातकर्णी के स्थान पर शालकर्णी शब्द का प्रयोग मिलता है। संभव है 'त' और 'ल' इन दोनों के लिपिगत रूप साम्य के कारण ऐसा हुआ हो। भरत-पुत्र शाल (त) कर्णी और प्राचीन भारतीय शिलालेखों के शातकर्णी के बीच भारतीय दन्त-

१. भरतश्च नाट्याचार्यः कोहलादय इव नटा—अ० भा० भाग १, पृ० ४७।

२. दत्तिलाचार्येण संक्षिप्योक्तमेतत्—अ० भा० भाग १, पृ० २०३।

३. दत्तिलश्च मर्तगश्च ये चान्मे तत्तनृद्मवा । २० सु०, पृ० ८।

४. कुट्टनीमत—८७७ (भरतविशालिलदंतिल)।

५. जर्नेल ऑफ आन्ध्र हिस्टोरिकल रिसर्च सोसायटी, जिल्द सं० ३, पृ० २४।

६. कामसूत्र १, १, २, ६, २, ५५ तथा ६, ३, ४४।

७. हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स, पृ० ५७।

८. ना० शा० १२६ (गा० ओ० सी०), वात्स्य शाण्डिल्य धूर्तिलैः, ना० शा० ३६।७५ (का० सं०)।

९. ना० शा० १३३।

१०. नाटकलक्षण रत्नकोष पं० ८३, ४२७, २७६६, २७७५, २६०४।

११. साहित्यदर्पण, ६।२३।

१२. ना० शा० १२ गा० ओ० सी०

कथा के नायक शूद्रक की भी परिकल्पना की जा सकती है कि वे समान रूप से नाट्यशास्त्र का शासक भी रहे हों। नाट्य-लक्षण रत्नकोष के उल्लेख में उनका आचार्यत्व तो प्रमाणित हो जाता है।^१

उपर्युक्त कोहल एवं दत्तिल आदि सानो आचार्यों का उल्लेख भरत ने अपने पुत्र के रूप में किया है तथा इनका आचार्य के रूप में अन्य नाट्य, नृत्य एवं संगीतशास्त्रीय ग्रन्थों में उल्लेख है। परन्तु इसीलिए उन्हें भरत से पूर्ववर्ती मानना कदापि उचित नहीं है। इन भरत-पुत्रों का आचार्यत्व तो सिद्ध होता है, पूर्ववर्तिता नहीं।

४. नाट्यशास्त्र के भाष्यकार—अनेक काश्मीरी विद्वानों ने नाट्यशास्त्र पर भाष्यों की रचना की। नाट्यशास्त्र के भाष्य की यह परंपरा आठवीं से ग्यारहवीं सदी तक चलती है। यद्यपि उनमें अब एकमात्र उपलब्ध भाष्य आचार्य अभिनवगुप्त का नाट्यवेद विवृति या अभिनव भारती है।

अभिनव गुप्त और अभिनव भारती—इस महान् गौरव ग्रन्थ का प्रकाशन अब पूर्ण हो चुका है। गायकवाड ओरियन्टल सीरीज के अन्तर्गत मूल नाट्यशास्त्र के साथ अभिनव भारती का चार भागों में प्रकाशन श्री रामकृष्ण कवि के संपादन में हुआ है। मध्य में ७-८ तथा पंचम अध्याय के अन्तिम भाग पर टीका का अंश उपलब्ध नहीं है। अभिनव भारती की सब पांडुलिपियाँ सुदूर दक्षिण भारत में मिली। पर उनमें से कोई भी पाण्डुलिपि सर्वांगपूर्ण नहीं है।^२ खण्डित होने पर भी अभिनव भारती का महत्त्व असाधारण है। इसी के आधार पर नाट्यशास्त्र के भाष्यकार एवं अन्य आचार्यों एवं उनके मतमतान्तरों का परिज्ञान होता है। इसकी रचना ९वीं सदी के उत्तरार्द्ध में हुई होगी।

अभिनव भारती में उद्भट, भट्टलोल्लट, शकुन भट्टनायक और भट्टयन्त्र आदि अनेक भाष्यकार आचार्यों का उल्लेख संगीत रत्नाकर में भी मिलता है।^३

उद्भट—आचार्य उद्भट राजतरंगिणी-कार कल्हण के अनुसार आठवीं सदी के काश्मीरी सम्राट् जयापीड के सभापति थे।^४ उन्होंने अपने ग्रन्थ में भरत की आलोचना भी की है। भट्टोद्भट का उल्लेख अभिनव भारती के छः, नौ तथा उन्तीसवें अध्यायों में विभिन्न प्रसंगों में मिलता है। प्रायः छ-सात स्थलों पर उद्भट की आलोचना अभिनवभारती में अभिनवगुप्त ने की है।

(अ) नाट्यशास्त्र ६।१० श्लोक पर अभिनव भारती में उद्भट के मत का उल्लेख है तथा उनके मत की आलोचना भट्टलोल्लट ने की है।^५

१. ना० ल० को० १०१-१०२।

२. *History of Sanskrit Poetics*, P. V Kane, p. 48.

३. व्याख्यातारो भारतीये लोल्लटोद्भटशंकुकाः।

भट्टाभिनवगुप्तश्च श्रीमान् कीर्तिवरोऽपरः॥ संगीत रत्नाकर १।१६।

४. *History of Sanskrit Poetics*, p. 137.

५. विद्वान् दीनारलक्ष्यमत्यहं कृतवेतनः। भट्टोद्भटोद्भटस्तस्यभूमिमनुः सभापतिः।

(आ) हस्त-प्रचार के पाँच नामों के सम्बन्ध में नाट्यशास्त्र की जिस पांडुलिपि का उपयोग आचार्य अभिनवगुप्त ने किया है, वह भट्टोद्भट्ट द्वारा उपयोग में लायी जाने वाली पांडुलिपि से भिन्न है। पाँच प्रकार के हस्त-प्रचार के पाठ में अन्तर है।^१

(इ) उद्भट्ट द्वारा पाठभेद का एक और भी प्रसंग अभिनवगुप्त ने प्रस्तुत किया है। समवकार नामक रूपक की परिभाषा में भरत ने जो पाठ स्वीकार किया है, उससे उद्भट्ट का पाठ भिन्न है।^२

(ई) उद्भट्ट ने भरत द्वारा निर्धारित चार वृत्तियों का खण्डन करके तीन वृत्तियों के स्वीकार करने का आग्रह किया है। इसी प्रसंग में अभिनवगुप्त ने यह भी उल्लेख किया है कि शकलीगर्भ ने पाँच वृत्तियाँ स्वीकार की हैं, जिनमें चार तो भरत-निरूपित हैं। एक और नया भेद आत्म-सविति की उन्होंने कल्पना की है। लोल्लट ने शकलीगर्भ और उद्भट्ट दोनों के मतों का खण्डन किया है। पर अभिनवगुप्त ने इन तीनों आचार्यों के मतों का खण्डन करते हुए चार वृत्तियाँ ही स्वीकार की हैं।^३

(उ) नाट्य-प्रयोग में संध्यगो की योजना के सम्बन्ध में उद्भट्ट का मत है कि जिस क्रम से भरत ने उनकी परिगणना की है उसी क्रम में उनका प्रयोग नाट्य में होना चाहिए। अभिनवगुप्त ने इस मत का खण्डन किया है, क्योंकि वह तो आगम-विरुद्ध मालूम पड़ता है।^४

भट्टलोल्लट—आचार्य भट्टलोल्लट, उद्भट्ट और शकलीगर्भ के परवर्ती हैं। अभिनवगुप्त की अभिनव भारती के अनुसार लोल्लट ने उक्त दोनों आचार्यों के मतों का खण्डन किया है। उनका समय ८००-८४० ई० के मध्य होना चाहिए। अभिनवगुप्त ने नाट्यशास्त्र के छठे अध्याय में रस की व्याख्या तथा १२, १३, १८ अध्यायों में भट्टलोल्लट का उल्लेख निम्नलिखित प्रसंगों में किया है—

(अ) भरत के रस-सूत्र की व्याख्या तथा रसों की संख्या के प्रसंग में। भट्टलोल्लट की दृष्टि से रसों की संख्या आठ या नौ ही नहीं, बहुत अधिक है। अभिनवगुप्त ने इस मत का खण्डन भी किया है।^५

(आ) 'अकच्छेद' के लिए दूर देश की यात्रा को भी आधार माना है। इस सम्बन्ध का श्लोक तीन संस्करणों में है, परन्तु भट्टलोल्लट ने इसका पाठ स्वीकार नहीं किया है।^६ इसी अध्याय में 'अंक' शब्द का व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ प्रस्तुत करते हुए श्लोको में भट्टलोल्लट ने 'गूढ' शब्द का पाठ स्वीकार किया है और अभिनव ने 'रूढ़ि' शब्द का।^७

(इ) अभिनवगुप्त ने नाटिका के सम्बन्ध में भट्टलोल्लट का मत प्रस्तुत करते हुए उसे

१. निर्देशो चैतत् क्रमव्यत्ययासनादिति औद्भटाः। नैतदिति भट्टलोल्लटः। अ० भा०, भाग १, पृ० २६४।

२. अ० भा० भाग २, पृ० २७०।

३. —त्रयमेव युक्तमिति भट्टोद्भट्टो मन्यते। अ० भा० भाग २, पृ० ४५१।

४. अ० भा०, भाग २, पृ० ४४१।

५. तेनानन्त्येऽपि पार्षदप्रसिद्धयैतावतां प्रयोज्यत्वमिति यद्भट्टलोल्लटेन निरूपितम् तदवलेपनपरा-मृश्येत्यलम्। अ० भा० भाग १, पृ० २६८।

६. ना० शा० १८।३२ (गा० ओ० सी०), १८।३४ (का० मा०), २०।३० (का० सं०),

तथा . तद् यैर्न पठितमेव अ० भा० भाग २, पृ० ४२३

७. गूढ इति पठति अन्ये तु रोहवत्यवान् इति पठति अ० भा० भाग २, पृ० ४१५

घटपदा भी कहा है परन्तु शकुन न उसे अष्टपदा के रूप में स्वीकार किया है।^१

अभिनव भारती में अथ अनेक स्थान पर भट्टलोन्नट के मत का उल्लेख एवं खडन मंडन की चर्चा से यही सिद्ध होता है कि नाट्यशास्त्र के सब अध्याय अथवा ६, १३ एवं २१ अध्यायों पर लोल्लट ने भाष्य अवश्य किया था।

काव्यानुशासन के रचयिता हेमचन्द्र ने भट्टलोन्नट के दो श्लोक उद्धृत किये हैं।^२ विलक्षणता यह है कि लोल्लट के नाम से ये विचार पत्र में अनुस्यूत हैं जबकि वे रस के आलोचक (गद्य में) थे। माणिक्यचंद्र ने काव्य-प्रकाश-संकेत में लोल्लट का उल्लेख किया है।^३ बी० राघवन के अनुसार लोल्लट अपराजित के पुत्र 'अपाराजिति' के नाम से भी विख्यात थे, क्योंकि 'अपराजिति' के नाम से काव्यमीमांसा में प्रयुक्त एक उद्धरण का हेमचन्द्र ने उपयोग किया है।^४ रस-विवेचन के संदर्भ में भस्मत ने भी भट्टलोन्नट के मत का उल्लेख किया है।^५

शकुन—आचार्य शकुन, उद्भट और लोल्लट के परवर्ती थे। क्योंकि शकुन द्वारा भट्टलोन्नट के मतों की आलोचना अभिनव भारती में अनेक बार हुई है, अतः इनका समय नवीं सदी के प्रथम चरण में हो सकता है। वे नाट्यशास्त्र के भाष्यकार थे। आचार्य अभिनवगुप्त ने अपनी अभिनव भारती में इनके मत का उल्लेख निम्नलिखित प्रसंगों में अनेक बार किया है।

रगपीठ के माप की विवेचना के प्रसंग में तृतीय अध्याय,^६ रस-सूत्र की व्याख्या करते हुए छठे अध्याय,^७ अठारहवें (जी० ओ० सी०) अध्याय में नाटक की परिभाषा,^८ तथा विमर्श संधि, इसी प्रकार गर्भ-संधि के विद्वत् तथा सामान्याभिनय आदि अनेक प्रसंगों में अभिनव भारती में शकुन का उल्लेख हुआ है। अभिनय-भेदों की चर्चा करते हुए अभिनव गुप्त ने शकुन द्वारा प्रतिपादित चालीस हजार भेदों का भी संकेत किया है।^९ उपर्युक्त विवरणों से यही सिद्ध होता है कि द्वितीय अध्याय से उत्तीर्ण तक शकुन ने नाट्यशास्त्र पर भाष्य किया था।

शकुन कवि—शाङ्गधर, जल्हण और बल्लभदेव के सूक्ति-संग्रहों में शकुन की कविताएँ उद्धृत हैं। शाङ्गधर पद्धति और सूक्ति-मुक्तावली में उन्हें वाण के समकालीन सूर्यशतक के रचयिता मयूर का पुत्र माना गया है। कल्हण ने अपनी राजतरंगिणी में एक शकुन कवि का

१. अ० भा० भाग २, पृ० ४३६।

२. तथा च लोल्लटः—यस्तु सरिदद्रिसागरनगरगपुरारिवर्णने वरनः।

कवि शक्ति ख्याति फलो विततधिया नो मतः प्रबंधेषु।

यमकानुलोभतदितरचक्रादिमिदा हि रसविरोधिन्त्य'।

अभिमानमात्रं मे वैतद् गड्ढरिका प्रवाहो वा।—काव्यानुशासन, पृ० ३०७।

३. न वेत्ति यस्य गामर्थ्यं गिरितुंगोऽपि लोल्लटः।

तत्तस्य रसपाथोऽधेः कथं जानातु शंकुनः॥

—काव्यप्रकाश संकेत, पृ० १४७ (माणिक्यचंद्र) मैसूर संस्करण।

४. सम कन्तेप्स ऑफ़ अलंकारः बी० राघवन, पृ० २०७-८।

५. का० प्र० ४, पृ० ८७।

६. शंकुकादिभिः षोडशहस्तावकाशाभाव-आसनस्तंभादिबशात्—अ० भा० भाग १, पृ० ५ (द्वि० सं०)

७. अ० भा० भाग १, पृ० २७२-७६।

८. प्रख्यातोदात्त इति शंकुनः।—अ० भा० भाग २, पृष्ठ ४११।

९. ननु वया श्री शंकुनोक्तं चत्वारिंशत् सदस्यास्तीत्यादि अ० भा० भाग २ पृष्ठ ८०६

भी उल्लेख किया है जिसने मुबनास्युदय की रचना की था ।^१

कल्हण अजितापीड के समकालीन थे । उनका समय नवी सदी का प्रथम चरण माना जाता है । नाट्यशास्त्र के भाष्यकार और कल्हण-वर्णित शुकु कवि दोनों एक ही तो नवी सदी इनका समय है ।^२ ये नैयायिक थे । काव्यप्रकाश-कार ने भी इनका उल्लेख किया है ।^३

भट्टनायक—भट्टनायक अपने युग के महान् आचार्य थे । उन्होंने सपूर्ण नाट्यशास्त्र पर भाष्य किया हो इसका निश्चित प्रमाण नहीं मिलता ।^४ ध्वन्यालोक और अभिनव भारती के रचनाकाल के मध्य के वे आचार्य हो सकते हैं । अतः उनका समय दसवीं और ग्यारहवीं सदी के मध्य हो सकता है । उनके नाम से प्रचलित ग्रन्थ 'सहृदय-दर्पण' एव अन्यत्र खडरूप में उनके उद्धृत विचारों से यह स्पष्ट मान्य पड़ता है कि उन्होंने ध्वनिकार के ध्वनि-सिद्धान्त का खडन किया था और आचार्य अभिनवगुप्त ने अपनी 'लोचन' टीका तथा अभिनव भारती में भट्टनायक के विचारों का भी जोरदार खडन किया है । अभिनव भारती में आचार्य अभिनवगुप्त ने मतमतान्तरो के खडन-मडन के प्रसंग में भट्टनायक के नाम का अनेक बार उल्लेख किया है । नाट्यशास्त्र के प्रथम श्लोक 'ब्रह्मणा यदुदाहृतम्' इस पक्ति की व्याख्या करते हुए अभिनवगुप्त ने भट्टनायक के मत^५ तथा उनके ग्रन्थ 'सहृदय-दर्पण'^६ का उल्लेख किया है । रस-सूत्र की व्याख्या,^७ नाटको के लक्षण^८ एवं सिद्धि-विवेचन^९ के क्रम में भट्टनायक के मत का परिचय प्राप्त होता है रस-सिद्धान्त की स्थापना करते हुए अभिनवगुप्त ने भट्टनायक के मत के प्रतिपादन के प्रसंग में जिन दो श्लोकों को उद्धृत किया है^{१०} वे हेमचन्द्र के काव्यानुशासन (विवेक) तथा रुच्यक के अलंकार-सर्वस्व की विमर्शिनी टीका में भी किंचित् परिवर्तन के साथ उद्धृत है ।^{११} पुनश्च शास्त्र, आख्यान और काव्य की पारस्परिक तुलना करते हुए ध्वन्यालोक लोचन,^{१२} अभिनव भारती^{१३} तथा

१. कल्हण की राजतरंगिणी, पृष्ठ ७०३-५६ ।

२. बिस्नी ऑफ सस्कृत पोएटिक्स, पृ० ५२, पी० वी० काणे, संस्कृत पोएटिक्स, पृ० ३८ पस० के० दे ।

३. का० प्र० उल्लास ४, पृ० ६० ।

४. I am of the opinion that Bhatta Nayaka was not a regular commentator as Udbhatta or Shankuk were.

History of Sanskrit Poetics, P. V. Kane, p. 224.

५. भट्टनायकस्तु ब्रह्मणा परमात्मना—अ० भा० भाग १, पृ० ५ ।

६. इति व्याख्यानं सहृदय दर्पणे पर्यग्रहीत्—अ० भा० भाग १, पृष्ठ ५ ।

७. अ० भा० भाग १, पृष्ठ २७६ ।

८. भट्टनायकेनापि त एव ? शिषित्वाभिधाव्यापारप्रधानं काव्यमित्युक्तं—

अ० भा० भाग २, पृ० २०८ ।

९. अ० भा० भाग ३, पृष्ठ ३०५, ३०७ ।

१०. अभिधा भावना चान्या तद्भोगी कृतमेव च ।

अभिधाधामतां याते शब्दार्थालंकृती ततः ॥ अ० भा० भाग १, पृ० २७७ ।

काव्यानुशासन (विवेक) पृ० ६६-६७ । अलंकार सर्वस्व—विमर्शिनी टीका, पृ० ११ ।

११. शब्द प्राधान्यमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पृथग्विदुः । ध्वन्यालोकलोचन, पृ० ३२ ।

१२. अ० भा० भाग २, पृ० २६८ ।

१३. लोचन, पृ० ३२

काव्यानुशासन में^१ समाप्त रूप से उद्धृत हैं। काव्यप्रकाश के टीकाकार भाणिक्यचन्द्र ने भी इन श्लोको को उद्धृत किया है। व्यक्ति विवेककार महिषभट्ट तथा उनके टीकाकार ने भट्ट-नायक का स्मरण 'हृदय दर्पणकार' के ही रूप में किया है।^२

भट्टनायक ने सम्भवतः हृदय-दर्पण में ध्वनि की आलोचना के प्रसंग में नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित नाट्यसिद्धान्तों की भी आलोचना की। भट्टनायक ने यह स्थापित किया कि रस-चर्चणा ही काव्य की आत्मा है न कि ध्वनि, जैसा कि ध्वनिकार मानते हैं। साधारणीकरण के मौलिक सिद्धान्त के प्रवर्तन का भी श्रेय भट्टनायक को ही है। कल्हण की राजतरंगिणी में एक और नायकाख्य भट्टनायक का उल्लेख प्राप्त होता है। परन्तु यह शंकर वर्मा (८८३-९०२) के राज्य-काल में थे। अतः इन दोनों नायको में एकत्व की कल्पना नहीं की जा सकती।

मातृगुप्ताचार्य—मातृगुप्ताचार्य या मातृगुप्त भारतीय साहित्य परंपरा के विलक्षण व्यक्तित्व है। एक ओर चौथी सदी के कालिदास से उनकी एकता की कल्पना की गई है^३ तो दूसरी ओर राजतरंगिणीकार कल्हण ने काश्मीर-सम्राट् हर्ष विक्रमादित्य का इन्हें समकालीन माना है।^४ राजतरंगिणी में प्राप्त कथा के अनुसार मातृगुप्त भर्तृहरेष्ट के समकालीन थे तथा पाँच वर्ष तक वे काश्मीर के शासक भी थे। जीवन के अन्तिम भाग में वे संन्यासी भी हो गये।^५ मातृगुप्त और कालिदास की एकता की कल्पना नितान्त अतैल्लिहासिक और अब विद्वानों के बीच आदरणीय नहीं रह गई है। राजतरंगिणी की कथा में यदि विश्वास किया जाय तो वे हर्षविक्रमादित्य के समकालीन कवि अथवा नाट्य एव संगीतशास्त्र-रचयिता एक लोकप्रिय आचार्य के रूप में आठवीं सदी के पूर्वार्द्ध में अपना महत्त्व प्रतिपादित कर चुके थे।^६ भारतीय साहित्य-ग्रन्थों एव टीकाओं में मातृगुप्त का उल्लेख अनेक प्रसंगों में प्राप्त होता है। अभिनव भारती के चतुर्थ भाग में अभिनवगुप्त ने मातृगुप्त का उद्धरण वीणा-वादन के पुष्पनामक भेद की व्याख्या तथा अन्य प्रसंगों में प्रस्तुत किया है। प्राचीन ग्रन्थकारों में शारदा-तनय ने भाव-प्रकाशन में नाटक की कथावस्तु में उत्पाद्य का महत्त्व बताते हुए उसके समर्थन में मातृगुप्त का मत प्रस्तुत किया है।^७ इनसे भी प्राचीन लेखक सागरनदी ने नाटक-लक्षण कोष में अनेक प्रसंगों में मातृगुप्ताचार्य के विचारों का उल्लेख किया है।^८ इस प्रसंग में अभिज्ञानशाकुन्तल के प्रसिद्ध टीकाकार राघवभट्ट ने तो अपनी

१. का० अनु०, पृ० ५।

२. सङ्सायशोभिसर्तुं समुधतादृष्टदर्पणाम मधीः।

व्यक्तिविवेक पृ० १४, दर्पणोहृदयदर्पणारण्यो।

ध्वनिध्वंस ग्रन्थोऽपि। व्यक्तिविवेक की टीका पृ० ६ (व्यक्तिविवेक व्याख्यान)।

३. जे० बी० बी० आर० ए० एम० १८६१, पृ० २०८।

डा० भावदाजी, संस्कृत ड्रामा, ९० बी० कीथ, पृ० २०१।

४. राजतरंगिणी : कल्हण—३।२२५-३२३।

५. वही—३।२६० २६२, ३।३२०।

६. यथोक्तं भट्टर्मातृगुप्तेन—पुष्पं च जनयत्येको भूयः स्पर्शात् स्वरान्वितः। अ० भा० माग ४, पृ० ४६, तथा १२, २१, ६६।

७. पूर्ववृत्ताश्रयमपि किञ्चिदुत्पाद्यवस्तु च। विधेयं नाटकमिति—

मातृगुप्तेन भाषितम्, भा० प्र० पृ० २३६ पं० २१ २२।

८. न० स० को०, पृ० १४ २० २१ २५ ५०

‘अर्थद्योतनिका’ टीका में भरत एवं आदि भरत के मतों के समान सूत्रधार गुण, आर्यावर्त, शौरसेनी नाटकलक्षण, बीज, लक्षण, सेनापति, हसित, पताकास्थानक, कंचुकी और परिचारिका आदि पारिभाषिक शब्दों की व्याख्या के प्रसंग में मातृगुप्ताचार्य के मूल पद्यात्मक उद्धरण प्रस्तुत किये हैं।^१ राघवभट्ट की टीका में प्राप्त उद्धरणों से स्वतंत्र नाट्यग्रन्थकार के रूप में उनकी महत्ता निर्विवाद रूप में प्रमाणित-सी हो जाती है। राजानक कुन्तल ने तो मातृगुप्त के काव्य की सुकुमारता और विचित्रता का स्पष्ट उल्लेख किया है।^२ इन प्राचीन ग्रन्थों के उल्लेख के क्रम में सत्रहवीं सदी के सुन्दर मिश्र ने अपने नाट्य प्रदीप में भरतविहित नारी की परिभाषा प्रस्तुत करते हुए मातृगुप्त का उल्लेख व्याख्याकार के रूप में किया है। इन प्राप्त विवरणों के अनुसार मातृगुप्त आठवीं सदी से पूर्व के कवि एवं नाट्याचार्य थे। यह संभव है उन्होंने नाट्य एवं संगीत संबंधी ग्रन्थ की रचना की हो जिसमें भरत के विचारों की भी भीमांसा की हो। नाट्यशास्त्र के वे भाष्यकार रहे हों इसका कोई निश्चित प्रमाण नहीं है।^३

वार्तिककार हर्ष—हर्ष या श्रीहर्ष रचित ‘वार्तिक’ नाम की कृति नाट्यशास्त्र पर अभिनवगुप्त से पूर्व ही प्रचलित थी। अभिनव भारती में नाट्यमंडप,^४ नाट्य और नृत्त का पारस्परिक भेद,^५ और पूर्ववर्ग^६ आदि के सम्बन्ध में वार्तिककार हर्ष के मतों का विवरण उनके पद्यमय वार्तिकों के साथ प्रस्तुत किया गया है, यद्यपि इनमें बहुत से वार्तिक खंडित और अस्पष्ट हैं। इससे यह अनुमान किया जा सकता है कि वार्तिककार हर्ष ने संभवतः नाट्यशास्त्र पर वार्तिक में भाष्य किया हो। रामकृष्ण कवि की सूचना के अनुसार ‘अगहार’ पर खंडित वार्तिक उपलब्ध हो सका है।^७ परन्तु बी० राघवन् महोदय का यह स्पष्ट मत है कि वार्तिककार हर्ष ने संपूर्ण नाट्यशास्त्र पर भाष्य नहीं किया। छठे अध्याय के बाद इस वार्तिक का कोई अंश उपलब्ध नहीं है।^८ परन्तु राघवन् महोदय की यह कल्पना स्वीकार्य नहीं है, क्योंकि अभिनव भारती टीका भी तो नाट्यशास्त्र के ७-८ अध्याय एवं पंचम अध्याय के अन्तिम अंश पर उपलब्ध नहीं है। पर यह कोई आवश्यक नहीं है कि उस अंश पर टीका नहीं हो। अभिनव भारती के अतिरिक्त भावप्रकाशन में त्रोटक के प्रसंग में^९ तथा नाटक-लक्षण रत्नकोष में श्रीहर्ष विक्रमनराधिर के रूप

१. अ० शा० की टीका अर्थद्योतनिकाः—तदुक्तं मातृगुप्ताचार्यै—रसास्तु त्रिविधाः पृ० ७।

प्राक् प्रतीचीभुवौ (पृ० ८), प्रख्यात वस्तु विषये (पृ० ९) आदि। निर्ययसागर संस्करण १९१३।

२. यथा—मातृगुप्तमा (शूराज) मंजरी प्रभृतीनां सौकुमार्यं वैधिव्य संवलित परिपंदीनि काव्यानि संभवन्ति। वक्रोक्ति जीवितम् : राजानक कुन्तल, पृ० ५२ (१९२३)।

३. तथा—नाटक-लक्षण रत्नकोष : दिल्लन तथा बी० राघवन्, पृ० ६० तथा ६५। अमेरिकन फिलॉसोफिकल सोसायटी, फिलिडेल्फिया, १९६०।

४. वार्तिककृत—अन्तर्नेर्पयगृहं स्तंभौहो पीठकाश्च चत्वारः। अ० भा० भाग १, पृ० ६७।

५. अ० भा० भाग १, पृ० १७२।

६. श्रीहर्षस्तु रंगशाब्देन तौर्यत्रिकं बुवन्—अ० भा० भाग १, पृ० २११।

७. A Large fragment of Vartika on Angaharas of about 2000 granthas recently acquired will be published as appendix, N. S. G. O. C. Vol. II, Intro, p XXIII.

८. जार्जल भूफ्रि ओरियन्टल रिसर्च मद्रास जिल्ह सस्य ६ पृ० २०५

९. तत्रैव त्रोटक भेदो हर्षनाक मा० प्र० पृ० २३८

म इस का उल्लेख है 'वानिकारहप और वनाज न वीर मरन रूप वा गकना की कल्पना डा० शंकरन् महादय न की है पर वर वपला मान है'

शकलीगर्भ—शकलीगर्भ के मन का उल्लेख अभिनव भागी में मिलता है। पंचमी नाट्यवृत्ति के खडन के प्रसंग में अभिनवगुप्त ने शकलीगर्भ के मन का उल्लेख किया है, क्योंकि उद्भट द्वारा प्रतिपादित 'आत्ममविनि' नामक वृत्ति को अभिनवगुप्त स्वीकार नहीं करते।^३ भट्टोल्लट के विचार भी अभिनवगुप्त के ही अनुरूप हैं।^४ अतः शकलीगर्भ तो उद्भट और भट्टोल्लट के मध्य के है। रामकृष्ण कवि ने शकलीगर्भ और उद्भट दोनों को एक ही माना है। परन्तु इसका कोई उचित कारण नहीं है। अभिनव भागी में उद्भट का नाम अनेक बार प्रयुक्त हुआ है, यदि वे दोनों एक हो तो शकलीगर्भ (उद्भट के लिए) यह पृथक् नाम स्वीकार करने की आवश्यकता नहीं मालूम पड़ती है। अतः शकलीगर्भ नवी मदी के कोई नाट्याचार्य थे। उन्होंने संपूर्ण नाट्यशास्त्र पर भाष्य किया हो इसका कोई निश्चित प्रमाण नहीं है।

भट्टतोत—आचार्य अभिनवगुप्त ने उपर्युक्त भाष्यकारों एवं प्रथकारों के जतिरिक्त अन्य आचार्यों के विचारों के खडन-मडन के प्रसंग में अनेक आचार्यों के नामों का उल्लेख किया है, जिनमें भट्टतोत, उत्पलदेव, भट्टयत्र, भट्टगोपाल, भागुरि (अप्रकाशित अंग), प्रियातिथि, भट्टवृद्धि, भट्टमुमनस, रुद्रक और भट्टशंकर आदि आचार्य मुख्य हैं।^५ इन आचार्यों में भट्टतोत उनके नाट्य गुरु थे। अभिनवगुप्त ने अभिनव भारती और लोचन टीका^६ तथा नाट्यशास्त्र की व्याख्या के प्रसंग में भट्टतोत का उल्लेख गुण अथवा उपाध्याय के रूप में किया है, तथा उनकी गभीर मान्यताएँ भी स्थापित की हैं। निश्चय ही उन मान्यताओं का प्रभाव अभिनवगुप्त की तात्त्विक विचारधारा पर भी पड़ा है। शान्त को रस-रूप में स्वीकार करना, रस की अनुकरणशीलता का खडन, नाट्य का रस-रूप में प्रतिपादन आदि विचार धाराओं के विवेचन में अभिनवगुप्त की विचारधारा भट्टतोत से प्रत्यक्ष रूप में प्रभावित प्रतीत होती है।^७ भट्टतोत ने 'काव्यकौतुक' नामक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ की रचना की थी। उसमें रस एवं नाट्य-विद्या-संबन्धी महत्त्वपूर्ण विषयों का तात्त्विक आकलन किया गया था। अभिनवगुप्त ने लोचन टीका में यह उल्लेख भी किया है कि उन्होंने 'काव्य-कौतुक' पर विवरण टीका भी लिखी थी। अभिनव भारती में काव्य-कौतुक की तीन पक्तियाँ अभिनवगुप्त ने उद्धृत की हैं।^८ दुर्भाग्य से न तो 'काव्य-कौतुक' और न उसका अभिनवगुप्त-रचित विवरण ही उपलब्ध है। काव्य-कौतुक से काव्यानुशासन में 'इतिहास

१. श्रीहर्षविक्रम नराधिप—नाटक-लक्षणरत्नकोष, पृ० १३४।

२. हिस्ट्री ऑफ थियोरी ऑफ रस : डॉ० शंकरन्—पृ० २३।

३. बङ्गशकलीगर्भमतानुसारिणो मूर्च्छादौ आत्ममवित्तिलक्षण पंचमी वृत्तिम्—

आ० भा० भाग २, पृ० ४५२।

४. शकलेय उद्भटः। अ० भा० भाग २, पृ० ४५२ (पादटिप्पणी)।

५. हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स, पृ० २१६।

६. सद्भिप्रनोत रुदनोदितनाट्यवेद-तत्त्वाधर्मैर्जनवाञ्छित सिद्धिहेतोः।

अ० भा० भाग १, पृ० १, श्लोक ४ (द्वि० सं०)।

७. काव्यार्थविषये हि प्रत्यक्षकल्पसंवेदनोदये रसोदय इत्युपाध्यायः।

तथा अ० भा० भाग १ पृ० २६० ३०६ भाग २ पृ० २६२ भाग ३ पृ० १५३

८. यदाहु काव्यकौतुके

अ० भा० भाग १ पृ० २६१

काव्य नहीं होता इसके समथन मे लीन पद्य उद्धृत हैं ।^१ औचित्य विचार चर्चा मे क्षमेद्र तथा

सवेतम माणिक्य ने प्रतिभा की प्रसिद्ध परिभाषा प्रज्ञानवनयो मेषशालिनी प्रतिभा मत्ता' भट्टतोत के नाम मे ही उद्धृत की है । काव्यानुशासन में यह परिभाषा अज्ञात आचार्य के नाम से उद्धृत है ।^२ काव्यकौतुक नाट्यशास्त्र पर लिखा गया भाष्य था, इस सबब में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता । परन्तु अभिनव भारती से इतना तो विदित होता ही है कि भट्टतोत नाट्यशास्त्र के महान् व्याख्याता थे और नाट्यशास्त्र के पाठ-भेद की जो परंपरा थी, उसकी एक प्रधान शाखा के समर्थको और व्याख्याकारो मे वे थे । अभिनव भारती में आचार्य अभिनवगुप्त ने उसी पाठ को प्रथम दिया है ।^३ यदि अभिनवगुप्त का साहित्य-सर्जना-काल दसवी सदी के उत्तरार्द्ध से ग्यारहवी सदी हो तो भट्टतोत का काल दसवी सदी का पूर्वार्द्ध होना चाहिए । भट्टतोत नाट्यशास्त्र के सैद्धान्तिक पक्ष के महान् प्रवर्तकों में थे ।^४

पिछले पृष्ठो मे हमने भारत के पूर्ववर्ती अज्ञात आचार्य, नाट्यशास्त्र मे उल्लिखित आचार्य तथा नाट्यशास्त्र के भाष्यकारों की सक्षिप्त रूपरेखा प्रस्तुत करने का प्रयास किया है । इस रूपरेखा द्वारा यह हम स्पष्ट रूप से देख पाते है कि लगभग ईस्वीपूर्व दो-तीन सदी पूर्व से ही नाट्यशास्त्र की परंपरा भारत मे प्रचलित थी और नाट्यशास्त्र के विधिवत् संपादन हो जाने पर उसने जहाँ एक ओर कवियो और नाटककारो, काव्य एवं नाट्यशास्त्रकारों की गहन चिन्ता-धारा को प्रभावित किया वहाँ भारत के महान् प्रतिभाशाली भट्टतोत, उद्भट, भट्टनोल्लट, शकुन, भट्टनायक, श्रीहर्ष, मातृगुप्त, कीर्तिधर और अभिनवगुप्त आदि महान् विचारको की बौद्धिक चेतना के विकास का केन्द्र भी वह बना रहा है ।

१. काव्यानुशासन, पृ० ४३२ (तथा चाटभट्टतोत—नानृषिकविः) ।

२. प्रतिभा नवनवोल्लेखशालिनी प्रज्ञा ।—काव्यानुशासन, पृ० ६ ।

काव्यप्रकाश संकेत, पृ० ७, तथा औचित्यविचारचर्चा कारिका—३५ ।

३. पठितोदेशक्रमस्तु अस्मदुपाध्याय परंपरागतः ।—अ० सा० भाग २, पृ० २०८ ।

४. बिहारी भोक्त संस्कृत कोष्टिकस पी० बी० क खे पृ० २२०



1
2
3
4

1 2

1 2 3 4 5 6

7

8

9
10
11



12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

201

202

203

204

205

भारतीय नाट्योत्पत्ति

नाट्योत्पत्ति : परंपरागत मान्यताएँ

भारतीय नाट्योत्पत्ति के इतिहास के संबंध में विचार करते हुए चारों वेदों, ब्राह्मणग्रन्थ, सूत्र-साहित्य, वीर-काव्य, प्राचीन शिलालेख, जातक कथाओं, विश्व की विभिन्न जातियों और संप्रदायों की विभिन्न संस्कृतियों, सम्यताओं, पूजा एवं उत्सव आदि की विभिन्न परम्पराओं, प्राचीन भवनों, रंगमण्डपों और मूर्तियों आदि पर हमारी दृष्टि जाती है। इस सदर्भ में नाट्य-शास्त्र में प्रतिपादित नाट्योत्पत्ति के वेद एवं धर्ममूलक तथा लौकिकतामूलक विचार से लेकर आधुनिक विद्वानों द्वारा प्रतिपादित प्रेतान्मावाद, छायानाट्यवाद, मूकनाट्यवाद तथा पुत्तलिका नृत्यवाद आदि विभिन्न विचार और वाद हमारी समीक्षा की परिधि में आते हैं।

नाट्यशास्त्र में उपलब्ध नाट्योत्पत्ति का इतिहास सभवतः विश्वसाहित्य में प्राप्त नाट्य के उद्भव का सर्वाधिक प्राचीन विवरण है। ईस्वीपूर्व पाँचवीं सदी से दूसरी सदी के मध्य जातीय कला और साहित्य के उद्भव का इतना स्पष्ट इतिहास शायद ही किसी अन्य राष्ट्र के जातीय साहित्य में प्रस्तुत किया गया हो।^१ इसमें प्राक्इण्डो आर्यजाति की सम्यता और संस्कृति एवं कला और साहित्य के क्षेत्र में दो भिन्न जातियों के मध्य उभरते हुए संघर्ष का अत्यन्त सजीव एवं प्रामाणिक वृत्त प्रस्तुत किया गया है। नाट्य के विभिन्न अंगों—संवाद, अभिनय, गीत और रसादि की उत्पत्ति विभिन्न वेदों से हुई, इसका उल्लेख भी अत्यन्त स्पष्ट रूप से किया गया है। अतः इस प्रामाणिक ग्रन्थ के आधार पर पहले हम नाट्योत्पत्ति का इतिहास और विश्लेषण प्रस्तुत कर रहे हैं, तदनन्तर एतत्सम्बन्धी अन्य मतों और वादों की भी समीक्षा करेंगे।

चार वेदों से नाट्य का सृजन—त्रेता युग के मनु वैवस्वत युग में इन्द्र आदि देवताओं के अनुरोध को स्वीकार कर ब्रह्मा ने ऋग्वेद से पाठ्य, यजुर्वेद से अभिनय, सामवेद से गीत और

अथर्ववेद से रस ग्रहण कर वेदोपवेद से सम्बंधित नाट्यवेद की सृष्टि की। भरतमुनि को नाट्यवेद की शिक्षा दी तथा आदेश दिया कि अपने शत पुत्रों के सहयोग से नाट्यवेद का प्रयोग करें। इस क्रम में नाट्य की मातृरूपा भारती आरभटी और मातृवती आदि वृत्तियों का प्रयोग तो वह कर सके। परन्तु स्त्री-प्रधान कौशिकी वृत्ति का प्रयोग वे नहीं कर सके, क्योंकि नाट्यप्रयोग के लिए स्त्रियाँ उपलब्ध नहीं। भरत ने भगवान् गिव के नृत्य में मुकुमार शृंगाररग-समृद्ध नृत्य और अंगहार-सम्पन्न कौशिकी का रूप देखा। भरत के निवेदन करने पर ब्रह्मा ने पुनः मन में ही अप्सराओं का सृजन कर उन्हें सौंप दिया। वे नाट्यात्मकार में अत्यन्त निपुण थी। वृत्तियों की पूर्णता के उपरान्त स्वाति जैसे भांडवादक नारदादि जैसे गायकों का भी सहयोग मिला। इस प्रकार चारों वेदों से नाट्य के प्रधान चार अंग, चार वृत्तियों और गान-वाद्य आदि की सहायता से नाट्य का प्रयोग आरम्भ हुआ।

नाट्य का प्रयोग—महेन्द्रध्वज का महान् अवसर था। दैत्यदानवों के नाश में उत्कलित देव आनन्द मना रहे थे। महेन्द्र-विजयोत्सव के शुभसमारोह में भरत ने 'दैत्यदानवनाशन' नामक नाट्य प्रस्तुत किया। इसमें दैत्यदानवों की पराजय-कथा निबद्ध थी। अतः ब्रह्मा आदि देवता तो इस प्रयोग से परितुष्ट हुए और भरत-सुतो को विष्णु आदि ने नाट्य के अनेक उपकरण—ध्वजा, सिंहासन, छत्र, सिद्धि और श्राव्यता, भाव, रस और रूप आदि देकर सम्मानित किया। पर दैत्यदानव तो अपनी पराजय को नाट्यायित देख अत्यन्त क्रोध और क्रुद्ध हुए। और वहीं प्रयोग-काल में सब का विध्वंस करने लगे। अभिनेताओं के पाठ्य, कार्य-व्यापार और स्मृति को स्तम्भित कर दिया। नाट्य-प्रयोक्ता और सूत्रधार मूर्च्छित हो गए। सभाभवन विघ्नो से भयानुर हो उठा। तब देवराज इन्द्र ने अपनी ध्वजा से उन असुरों पर प्रहार कर उन्हें जर्जर-देह कर दिया। तब से इन्द्र की यह ध्वजा रगमंडप पर 'जर्जर' के नाम से ही विख्यात हो गई और विघ्ननाशक तथा रक्षक शक्ति के प्रतीक के रूप में इसका प्रयोग होने लगा। पर दानवों का प्रकोप कम न हुआ। वे सदा ही भयभीत करते। भरत से दानवों के प्रकोप की बात सुनकर ब्रह्मा ने पुनः विश्वकर्मा को नाट्यमंडप की रचना का आदेश दिया और उन्होंने अविलंब ही सर्वलक्षण-सम्पन्न अतिभव्य और सुन्दर नाट्यवेश्म की रचना कर दी। इस नाट्यमंडप की रक्षा में चन्द्र, सूर्य, वरुण, इन्द्र, शक्र, ब्रह्मा, विष्णु और स्कन्द आदि देवता भी तत्पर थे। ब्रह्मा ने तदुपरान्त दानवों से अनुरोध किया कि वे क्रोध और विषाद त्याग दें। देवताओं और दानवों के शुभाशु विकल्पक कर्म, भाव और वश की अपेक्षा करके ही इस नाट्यवेद की रचना हुई है। इसमें एकान्ततः देवताओं अथवा दानवों के ही चरित्र का प्रदर्शन नहीं किया गया है अपितु नाट्य में इस विश्व के समस्त भावों का

- वेद में सृष्टि की दो धाराएँ हैं—अग्नि और सोम। दोनों नाना प्रकृति और एक योनि हैं। दोनों के योग से अग्नि सोमात्मक जगत् की सृष्टि हुई। अग्नि की धारा से ऋक्, प्रथु और सोम की धारा से अथर्व की रचना हुई। यह सोम प्रजापति का स्वेद रूप है। शिव के लिंग का स्थायु रूप अग्नेय है (अग्नेर्वै रुद्रः)। अग्नि और सोम के द्वारा सृष्टि विकसित होती है। वैसे ही नाट्यरूप अग्नि के लिए सोम अपेक्षित है। अग्नि और सोम के समन्वय से सुखदुःखात्मक नाट्य की गति नियमित होती रहती है। नाट्य का सुख सोमरूप है, दुःख अग्निरूप है।—डॉ० वामुदेवशरण अग्रवाल के साध मौखिक परिसंवाध के आधार पर।

प्रदर्शन कराया गया है ।^१

रगपूजा समाप्त कर ब्रह्मा के आदेश से भरत ने सर्वप्रथम अमृतमथन नामक सम्पूर्ण नाट्य का प्रयोग हिमालय के रजत-शृंग पर प्रस्तुत किया। जहाँ मुन्दर लतापरिवेष्टित कन्दराएँ थी, रम्य निक्षरिणियों का कल-कल नाद हो रहा था और पक्षियों का कलरव सारे दिग्दि-गन्त को मधुर और मुखर कर रहा था। यहीं शिव के आदेश से 'त्रिपुग्दाह' का भी भरत ने प्रयोग किया। इस क्रम में शिव के आदेश से नाट्य में तण्डु ने पूर्वर्ग की शोभावृद्धि के लिए ललित अगहारों का भी विधान किया। इसमें नृत्त, गान एवं भीण्डवाद्य की योजना की गई। ब्रह्मो का नाट्यवेद में नृत्त का भी समन्वय हुआ।^२

नाट्योत्पत्ति की कथा का विस्तार नाट्यशास्त्र के अन्तिम अध्याय में भी हुआ है। तदनुसार नहुष (न+हुत) को नाट्यावतरण का श्रेय मिलना चाहिए। मनुभूमि पर नहुष के अनुरोध से ही बाधित हो भरत ने अपने अभिराप्त पुत्रों को नाट्यप्रयोग के लिए भेजा। उन्होंने मनुष्य लोक में आकर विवाह किया और अपनी सन्तानों के द्वारा नाट्य का प्रयोग प्रस्तुत कर लाकमात्र का अनुरजन किया।^३

नाट्य का प्रयोजन—परम्परा के अनुसार वेद गूत्रों को नहीं सुनाया जा सकता। पंचम नाट्यवेद तो सार्ववर्णिक है और तीनों लोकों का भावानुकीर्तन रूप है। मनुष्य-जीवन के मंगल के लिए नाट्य में न जाने कितने तत्त्वों का सकलन होता है। कहीं धर्म, कहीं विनोद, कहीं काम, कहीं हास्य, कहीं शम और कहीं वध का भी प्रदर्शन इसमें होता है। धार्मिकों के लिए धर्म, कामोप-सेवियों के लिए शृंगार, दुर्विनीतो के लिए सयम, विनीतो के लिए दमन-क्रिया, गुरो और अभि-मानियों के लिए उत्साह, दुःखपीडितों के लिए धैर्य, अर्थोपजीवियों के लिए अर्थ तथा उद्विग्न चित्त को धैर्य प्रदान करता है। नाना प्रकार के भावों और अवस्थाओं से परिपूर्ण लोकवृत्त का सजातीय अनुकरण रूप यह नाट्य होता है। यह नाट्य विश्वजीवन की ऐसी विशाल रगवेदिका है, जिस पर कौन ज्ञान, कौन-सी विद्या, कौन-सी कला और कौन-सा योग या कर्म है, जिसका नाट्य में प्रदर्शन नहीं होता।^४

अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ और नाट्योत्पत्ति

अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में उपलब्ध नाट्योत्पत्ति का विवरण नितान्त भरतानुसारी है। अभिनय दर्पण, रसाणव मुधारक, नाटकलक्षण रत्नकोष और भाव प्रकाशन आदि ग्रन्थों में^५ उपलब्ध एतत्सबधी विचारों में किसी प्रकार की मौलिकता नहीं है। भावप्रकाशन की कथा में किञ्चित् भिन्नता इस अर्थ में है कि नाट्यवेद के मूलन का श्रेय यहाँ शिव को प्राप्त है, तथा केवल एक विशिष्ट भरत का उससे सम्बन्ध कल्पित न कर भरतादि से कल्पित किया गया है। मनुभूमि

१. एवं प्रयोगे प्रारब्धे दैत्यदानवनाशने। ना० शा० १।५४-६६, ७०-७८ (ना० ओ० सी०)।

२. ना० शा० ४।१०-१८, ४।२६०-६६।

३. ना० शा० ३६।७१-७२।

४. तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।

नासौ योगेन तत्कर्म यन्नाट्येऽस्मिन् न दृश्यते॥ ना० शा० ११२-११६।

५. अभिनयदर्पण पृ० १२ श्लोक ६ १०० २० सु० १।४४ ४५ ना० ल० को० पृ० १८ २० भा० प्र० पृ० ५६ २-८

का श्रय नृप के स्थान पर मन का प्राप्ति है

म उतिष्ठित

मह' के अतिरिक्त 'दशाङ्गध्वज' और 'वृत्तपालकर्म' आदि नाटकों का उल्लेख है।

शास्त्र के कुछ निष्कर्ष

पिछले पृष्ठों में नाट्यशास्त्र में पवित्रादि नाट्योत्पत्ति की मक्षिण स्पर्शा प्रस्तुत की। विशेषण में नाट्य के उद्भव के सम्बन्ध में कई महत्वपूर्ण तथ्यों का पता चलता है। आख्यान और दृष्टिगत के आवरण में दृष्टिगत विचार-सम्बन्ध नाट्य के उद्भव की ऐतिहास्यता का मार्ग प्रशस्त करते हैं। हम उनमें से कुछ महत्वपूर्ण विचार-विद्वानों को प्रस्तुत

नाट्योत्पत्ति के सम्बन्ध की परिस्पष्टता ब्रह्मा, विष्णु, शिव और इन्द्र प्रभृति देवताओं से की गयी है। वस्तुतः यह तो भारतीय साहित्य की परम्परागत विशेषता है। दैवी शक्तियों के आशीर्वाद ही परिकल्पना के अनिरिक्त हमरा कोई और महत्त्व नहीं है। निःसन्देह शैव और वैष्णव संप्रदायों का नाट्य के उद्भव में योगदान कम नहीं है। ब्रह्मा ने चागो वेदों में सवाद, अभिनय, गीत और रस जैसे नाट्यतत्त्वों को ग्रहण कर 'नाट्य' का सृजन किया। वस्तुतः वेदों में समस्त लौकिक साहित्य के स्रोत के अनुसंधान की प्रवृत्ति वर्तमान रही है। पर भारतीय नाट्य के बीज वेदों में है और उनमें नाट्य को प्रेरणा मिली, इस मान्यता का समर्थन आधुनिक विद्वानों ने भी किया है।

नाट्यशास्त्र के अनुसार वेद सार्ववर्णिक नहीं, परन्तु नाट्यवेद सार्ववर्णिक है। नाट्य की सार्ववर्णिकता उनकी लौकिकमूलकता की घोषणा करती है। भरत ने नाट्यविद्या के ज्ञान के रूप में समान रूप से वेद और लोक की महत्ता की स्थापना की है। नाट्य का प्राणरस लोकोन्नेतना से स्पष्ट होता रहता है। उसके मूल में लोकोन्मय प्रेरक शक्ति के रूप में अपना महत्त्व प्रदर्शित करने हैं, जिनमें नीचो लोको का भावानुकीर्तन और जन-मन के अनुरजन का भाव वर्तमान रहता है। 'दैत्यदानवनाशन' का प्रयोग इन्द्र-पूजोत्सव के अवसर पर हुआ। जातीय जीवन में प्रचलित ये महान् उत्सव भी आशिक रूप में नाट्योद्भव के स्रोत बने रहे हैं। नाट्य की लोकमूलकता की स्थापना भरत ने की है। इन्द्रध्वजोत्सव मद्रिपो तक शरणागत उत्सव का उत्तर भारत में केन्द्र रहा है।^१ भारतीय नाट्य का विकास भी इसका समर्थन करता है। विकास प्राचीन भारतीय नाट्य राम और कृष्ण के जीवन से सम्बन्धित आख्यान और उत्सवों से प्रेरणा ग्रहण कर परिपल्लवित हुए हैं।

नहुष के अनुरोध पर अभिषेक भरत-पुत्रों द्वारा मनुभूमि पर नाट्य-प्रयोग की कथा नाट्य की लोकमूलकता तथा उसमें आर्योत्तर शक्तियों के सहयोग की ओर संकेत करती है।^२ क्योंकि नहुष वेदों एवं वीरकाव्यों में आर्यजाति की तेजस्विता के प्रतीक इन्द्र के प्रचण्ड विरोधी रूप में विख्यात रहे हैं।^३ अतः नाट्योत्पत्ति का दायित्व सूत्रावस्था में

भरत, आदिपर्व ६३।१७-२७।

(नहुष) नहुष का वर्णन आर्यविरोधी के रूप में ऋग्वेद में मिलता है। इन्द्र ने दस्युओं के अतिरिक्त के दुर्गों को भी नष्ट कर दिया। स नष्टमो नहुषोऽयम् दशस्य पुरोऽमिन्त अक १०.१६

पतित सामान्य लोकजीवन प्रवृत्तियों से प्रेरित भरतो और नहुष जैसे इन्द्र यज्ञ विरोधियों को भी भिन्नता चाहिए। इसी आधार पर यह कल्पना की जाती है कि प्राक भारतीय आर्यों के पास नाट्य न थे।

(५) नाट्यप्रयोग के क्रम में कैशिकी वृत्ति के लिए अप्सराओं के सृजन की बात में यह बात सिद्ध हो जाती है कि आरम्भ से पुरुष पात्र ही नाट्य का प्रयोग करते थे, बाद में स्त्री पात्रों का भी प्रवेश भारतीय रंगमंच पर हुआ।

(६) नाट्यमण्डपों की परिकल्पना और रचना बहुत बाद में हुई होगी, आरम्भ में मुक्ताकाशी रंगमंच होते थे।

भरत-प्रतिपादित नाट्योत्पत्ति के इतिहास के विश्लेषण से हम इन निष्कर्षों पर पहुँचते हैं कि (क) नाट्य को वेदों से महायुगा प्राप्त हुई (ख) लोकोत्सव और ऋतुत्सवों ने मनोरंजन और लोकचेतना में अनुप्राणित किया (ग) नाट्य के उद्भव, विकास और प्रयोग में आर्येतर शक्तियों का भी दायित्व था, (घ) विभिन्न देवताओं की जीवन-गाथाओं ने भी प्रेरणा दी (ङ) नाट्यप्रयोग में महिलाओं का प्रवेश बहुत बाद में हुआ (च) नाट्यमण्डप की रचना बाद में हुई और (छ) गीत, नृत्य और नृत्य बाद में नाट्य के अंग बने।

नाट्योत्पत्ति की आधुनिक विचारधारा

भारतीय नाट्य के उद्भव और विकास के सम्बन्ध में भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों ने अपनी मान्यताएँ प्रस्तुत की हैं। उनमें से प्रधान मान्यताओं की समीक्षा कर निश्चित निष्कर्षों पर पहुँचने का प्रयास करेंगे। अनेक आधुनिक विद्वान् भरत-प्रतिपादित नाट्य की देव-वेद-धर्म-मूलकता का विभिन्न आधारों पर समर्थन करते हैं तथा दूसरे बहुत से विचारक नाट्योद्भव के स्रोत के रूप में वेद और धर्म को अंगीकार न कर मुख्य रूप से लोक-भावना और लोक-संस्कारों का महत्त्व प्रतिपादित करते हैं।

नाट्योद्भव के स्रोत वेद और धर्म—प्राचीन आर्यों ने वेदों को ईश्वरीय ज्ञान के रूप में समादृत किया है। वेद आर्यों के बौद्धिक विकास, धर्म, सभ्यता और संस्कृति का पवित्र उद्गम है। भरत ने चारों संहिताओं को नाट्य का उद्गम-स्रोत माना है और लोक-संस्कारों को भी। आधुनिक विद्वानों ने नाट्योद्भव की दृष्टि से वेदों का विश्लेषण कर यह प्रतिपादित किया है कि वेदों में नाट्य के बीज वर्तमान थे, जिनसे नाट्यरचना में सहायता मिली होगी। नाट्य में संवाद या पाठ्य का बड़ा महत्त्व है। केवल ऋग्वेद में लगभग पन्द्रह ऐसे सूक्त हैं जिनमें नाट्य-शैली का संवाद उपलब्ध है। इस दृष्टि से 'यम-यमी' पुरुषा-उर्वशी, इन्द्र-अदिति-वामदेव, इन्द्र-इन्द्राणी वृषाकपि, गर्मा-पणिस, विश्वामित्र-नदी, इन्द्र-मरुत तथा अमर्त्य-लोपामुद्रा संवाद मुख्य हैं।^१ प्रसिद्ध पाश्चात्य मनीषी मैक्समूलर महोदय ने^२ संवाद-सूक्तों के आधार पर यह कल्पना की है कि इन संवाद-सूक्तों को मन्त्रवाचक दो दलों में बाँटकर पाठ किया करते हों और आश्चर्य नहीं कि साथ में अनुकरण भी किया जाता हो। मैक्समूलर के विचारों का उपवृत्त हण करते हुए लेवी महोदय

१. ऋ० १०।१८।७, १०।१०।१४, १०।१५।२, ६।१२।५, १०।२६।६, १०।१८।१०।७, १।१७।१।

२. मैक्समूलर का अर्थ द ईस्ट माग ३२ पृ० १८२

ने तो यहाँ तक प्रतिपादित किया कि ऋग्वेद एमी कुमारी आनिकाजा से परिचित है जो मुन्दर वेष्टभूषा धारण कर अपने प्रमियों को मुग्ध किया करती या सामवेद के रचना-काल में संगीत कला का विकास हो चुका था और संगीत नाट्य का प्रगार है। अथर्ववेद में पुरुषों के नर्तन और गायन का उल्लेख है। पर थार्डर महोदय ने उन दोनों विद्वानों में भिन्न कल्पना करने हुए यह प्रतिपादित किया कि वैदिक सवाद मृष्टि-प्रक्रिया के अनुकरण रूप है। विश्व की अति प्राचीन जातियों में मैथुनिक नृत्य की भी परंपरा वर्तमान थी। उन नृत्यों में मृष्टि-प्रक्रिया को भी अभिव्यक्ति प्रदान की जाती थी। संभवतः वैदिक पुरोहित भी उन सवादों को प्रस्तुत करते हुए नृत्य-गीत का प्रयोग करते थे। हर्टेल महोदय की मान्यता है कि इन सूक्तों का गायन होता था। सुपर्णाध्याय इस दृष्टि में ध्यातव्य है। संभव है ये गीत-सवाद 'घात्रा' के रूप में अवशिष्ट रह गये हों। परन्तु थार्डर और हर्टेल के मनो में पूर्णतया सहमत होना संभव नहीं मालूम पड़ता। आचारद्वान् वैदिक पुरोहित यज्ञानुष्ठानों के पावन अवसरों पर मिथुन नृत्य करते ही, यह संभव नहीं मालूम पड़ता और सूक्तों का गायन होता था। इसका निश्चित प्रमाण नहीं है।

ओल्डेन्बर्ग, पिण्चेल और विडिन्च प्रभृति विद्वानों ने यह मत प्रस्तुत किया कि वैदिक मन्त्रों में उपलब्ध गद्य-पद्य का मिश्रित रूप भारतीय नाटक के गद्य-पद्यात्मक रूप के विकास का तोत है। परन्तु वैदिक साहित्य की विशाल परंपरा में गद्य-पद्य की विमिश्रित शैली के उदाहरण नहीं मिलते। शतपथ ब्राह्मण में 'शुन शेष' तथा पुरुरवा-उर्वशी सवाद गद्य-पद्य की विमिश्रित शैली के पूर्ण उदाहरण नहीं है। उल्लेखनीय बात यह है कि संस्कृत-प्राकृत नाटकों में गद्य अपरिहार्य है और पद्य का प्रयोग तो भावावेज की ही दशा में होता है। ऋग्वेद के सवादों में नाट्य का पाठ्याश बीजरूप में वर्तमान है। यह मान्यता भारत और भारतीय चिन्तन के अनुकूल है।

वैदिक कर्मकाण्ड में नाटकीय तत्त्व—वैदिक ऋषि ऋग्वेद की स्तुति-उपासना के उपरान्त यज्ञों के विशाल समारोहों में सदियों लगे रहे। अश्वमेध, पुरुषमेध, सोमयाग, महावात और पूर्ण-साम याग आदि का विशाल आयोजन होता था। इनमें महावात बहुत महत्वपूर्ण है। इसमें शीत-कालीन नृत्य को शक्ति प्रदान की कल्पना की गई है। ग्रीष्म और शीत के युद्ध में ग्रीष्म का प्रतिनिधित्व गौरवर्ण के आर्य करते और शीत का कृष्णवर्ण के द्रुद्र। महावात की इस विधि का नाटक में पात्र के अनुकरण से बहुत स्पष्ट साम्य है। इस रूप में नाटक की अनुकरणमूलकता के बीज विशृङ्खल रूप में ही सही इन कर्मकाण्डों में उपलब्ध होने है। यजुर्वेद के मन्त्रों के पाठ में हस्तसंचालन की विविध विधियों का प्रयोग होता है, इन्होंने भी भाव-प्रदर्शक अभिनय-विधियों के लिए प्रयुक्त हस्तप्रचार के विकास में योग दिया हो।^१

यजुर्वेद में नाट्य के पात्र और नेपथ्य की सामग्री—यजुर्वेद का तीसरा अध्याय नाट्योद्भव की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण है। उसमें नाट्य के पात्र, नेपथ्य की विविध सामग्रियों और वाद्ययन्त्रों का स्पष्ट उल्लेख किया गया है। मूत के लिए नृत्य, गीत के लिए शैलूष, हास्य के अनुकरण के लिए कारि (विदूषक), वामन और कुब्ज आदि से यह वेद सुपरिचित है। गन्धर्व,

१. थियेटर, पृ० ३०७ (१८६०), ऋक् १।६२।४।

२. संस्कृत डामा : कीथ, पृ० १५, संस्कृत डामा : कीथ, पृ० १६।

३. नाट्यशास्त्र की भारतीय परंपरा। अथर्व—१२।४१। इ० प्र० दि०—पृ० ५।

४. संस्कृत डामा कीथ पृ० २४

अप्सरा वीणावादक पाणिन्ना हाथ से बजाया जाने वाला) तृणवध्म तबला) तबल (मजीरा), मार्गध आदि का उल्लेख किया गया है।^१ ये पात्र, ये सारी सामग्रिया नाट्य के प्राण और शोभादायक हैं। हाँ, इन सबमें 'नट' शब्द का प्रयोग न होना खलता है। पर क्या यह संभव नहीं है कि नृत्य-नृत्त शब्द से 'नट' शब्द में विकसित हुआ हो। नाट्य के इन परिभाषिक शब्दों के प्रयोग से यह सिद्ध होना है कि नाट्य विकास की उस सीमारेखा पर था जब उसमें नृत्य, गीत, मनोविनोद और अनुकरण आ मिले थे और विदूषक का पूर्वरूप कारि, रेम, वामन के विश्रुतखल रूप में अभी पनप ही रहा था। यजुर्वेद-काल में नाट्य वैदिक परंपराओं से स्वतंत्र रूप धारण करने के महान् प्रयास में सलग्न था।

ब्राह्मण ग्रन्थों के अध्ययन और अनुशीलन से भी इस तथ्य की पुष्टि होनी है। ब्राह्मण काल तक गीत और नृत्य की गणना कला के रूप में होने लगी थी।^२ पारस्कर गृह्यसूत्र में द्विजातियों द्वारा इस कला का प्रयोग निषिद्ध माना गया है।^३ महाभारत याग में अग्निवेदी के चारों ओर नृत्य एवं गायन करती महिलाएँ इन्द्र से वर्षा और कृषि की समृद्धि के लिए प्रार्थना करती थी।^४ उपर्युक्त विश्लेषण से यह बात तो प्रमाणित हो जाती है कि आर्यों की मनीषा पर वैदिक साहित्य का व्यापक एवं अक्षुण्ण प्रभाव था। ऋग्वेद के पाठ्याश, यजुर्वेद की मस्वर पाठ्यप्रणाली की विभिन्न अभिनयपूर्ण मुद्राएँ और सामवेद की गीतशैली ने जन्म-अन्म नाट्यरचना को रूप देने में सहायता दी होगी। यह स्वाभाविक ही है कि वेद के इन सूक्तों तथा लोक-जीवन की शाश्वत-धारा से प्रभाव और प्रेरणा ग्रहण कर भारतीय नाट्य किसी-न-किसी रूप में बहुत पहले जन्म ले चुका था। वैदिक यज्ञों के समान नाट्य भी 'चाक्षुष ऋतु' ही था, 'नयनोत्सव' था।^५ वैदिक मंत्रों के विपरीत इसमें क्रीडनीयकता की प्रधानता थी, उपदेशपरकता गौण। भारतीय नाट्य सम्भवतः बीरकाव्य की प्रतीक्षा में था, जिनके बिना यह पूर्णता प्राप्त न कर सकता।

नाट्योद्भव के अवैदिक स्रोत—बहुत-से आधुनिक विद्वानों ने 'नाट्य' की वेद-धर्म-मूलकता का खण्डन किया है। नाट्यशास्त्र द्वारा नाट्य को पंचमवेद घोषित कर देने मात्र में 'नाट्योद्भव' का वह स्रोत नहीं माना जा सकता।^६ यूरोप के नाटकों का उद्भव विभिन्न धार्मिक प्रक्रियाओं के माध्यम से हुआ है। ग्रीस के दुःखान्त एवं मुखान्त नाटक धर्ममूलक ही थे। क्रिस्ट का करुणामय बलिदानपूर्ण समस्त जीवन-व्यापार और चर्चों में प्रचलित पूजा-पद्धति की विशद प्रक्रिया सब-कुछ नाटकीय है। यूरोप में प्रचलित 'भास' की पद्धति भी इस तथ्य की पुष्टि करती है।^७ अतः यूरोप के नाट्योद्भव में धर्म का जो महत्त्व माना जाय, पर भारतीय नाट्य की

१. नृत्ताय सृतं गीताय शैलूषं, नर्मायरेमं, दासाय कारिम्, असादभ्यो कुञ्जं प्रमुदेवाभनम्...
यजुर्वेद ३०।६, ८, १०, १४, २०।

२. कौशिकी ब्राह्मण २६।५।

३. पारस्कर गृह्यसूत्र २, ७, ३।

४. शाखायन आरण्यक, पृ० ७२।

५. शान्तं ऋतुं चाक्षुषम्। मा० अ० अं० १-४।

६. The mere mention of N. S. as Vth Veda or of the fact that the elements of the drama were taken out of the four Vedas is of no importance *Drama in Sans Lit* p 33 R V Jagirdar

७. निटिरां नामा पृ० १५ २०

उपनिषद् में वेद और धर्म का वह महत्त्व नष्ट स्वीकार किया जा सकता दूराप के विपरीत भारतीय धर्म एवं समाज के अन्तर्गत एकता का नष्ट विपरीतता का भाव था। समाज में कद स्तर के आर्यों के पवित्र ग्रन्थ वेदों के सुनने का अधिकार निम्न श्रेणी के शूद्रों को नहीं था। नाट्यशास्त्र के अनुसार पञ्चमवेद नाट्य का सृजन इमीलिए हुआ कि सब वर्ण 'नाट्यामृत' का पान कर सकें।^१ सूत्रधार को छोड़ रजक, चित्रकर, आभरणकृत, मान्यकार, कर्मवृत्त आदि प्रायः सब नाट्यशिल्पी हैं, समाज की निम्न श्रेणी के हैं।^२ भरत-पुत्रों के अभिशाप, नहुष (न-हुत) द्वारा नाट्याचमरण, भरत-पुत्रों द्वारा मनुष्य लोक में नाट्यप्रयोग, महाभाष्य, स्मृति एवं धर्मग्रन्थों में नाट्य-शिल्पियों की हीन सामाजिक दशा तथा भूतो, शैलूषो, रूपाजीवो और जयाजीवो की हीनता आदि का प्राप्त विवरणों की समीक्षा नाट्योद्भव के अवैदिक स्रोतों का भी संकेत करते हैं।^३ भारतीय नाट्य के उद्भव में धर्म और याज्ञिक अनुष्ठानों का दायित्व नाममात्र को भी नहीं है। जिन समुदायों ने नाट्य के उद्भव में योग दिया यदि वे अनार्य नहीं थे तो वेद-विरोधी अवश्य होंगे। अतः नाट्योद्भव का स्रोत धर्मविहीन जीवन की कोई अन्य जीवन्त शाश्वत धारा है न कि वेद और वेदानुशासित धर्मधारा।

प्राचीन वैदिक धर्म . लोकधर्म का प्रतिरूप—नाट्य की वेदधर्म-विरोधिता और लोक-परकता के अन्तर्धर्म में उपर्युक्त विचार तथ्य में युक्त नहीं मालूम पड़ने। स्वयं भरतमुनि ने नाट्य-शास्त्र में नाट्य-स्रोत के विवेचन के प्रसंग में वेद से गृहीत नाट्यतत्त्वों का उल्लेख करते हुए यह स्पष्ट कर दिया है कि वेद तथा अध्यात्म की अपेक्षा नाट्य में लोक अधिक प्रमाण माना जाता है।^४ वेदों का स्रोत के रूप में उल्लेख का अर्थ मात्र इतना ही नहीं है कि पम्परावश उनका नाम स्मरण किया गया है। यह तो इसीसे प्रमाणित हो जाता है कि अनेक आधुनिक विद्वानों ने विभिन्न वेदों में प्राप्त नाट्यतत्त्वों का अनुसंधान कर, उनकी पारस्परिक तुलना कर आशिक रूप से नाट्योद्भव का उन्हें श्रेय प्रदान किया है। अतः वेद के साथ लोकभावना और लोकसंस्कार भी नाट्योद्भव के आधार रहे हैं यह एक स्वीकृत तथ्य है।

प्राचीन भारतीय समाज की विपरीतता और शूद्रों को वेद के उपयोग से वंचित करने का प्रश्न है, आशिक रूप में यह आक्षेप स्वीकार किया जा सकता है। पर प्राचीन काल में आर्यों में वर्णव्यवस्था का आरम्भ सामाजिक संगठन और एकता के सूत्र में पिरोने के लिए ही हुआ था। विभिन्न व्यवसायों की भिन्नता के आधार पर समाज के संरक्षक और पोषक तत्त्वों का संगठन और तदनुकूल वर्गीकरण किया गया था। यजुर्वेद में आर्यों की वर्णव्यवस्था की तुलना मनुष्य के अंगोपांगों से की गई है। मुख, बाहु, जाँघ और पाँव आदि प्रमुख अंग परस्पर संगठित होकर शरीर की रचना करते हैं उसी प्रकार चारों वर्ण, सम्पूर्ण आर्य समाज के मण्डक तत्त्व थे।^५

वस्तुतः प्राचीन काल में वैदिक धर्म भी लोकधर्म के रूप में इस देश में प्रचलित था। सभी

१. ना० शा० १-१२।

२. नाट्यशास्त्र ३५।६२।

३. ना० शा० २५।८, मनु० ८।३६२, याज्ञवल्क्य २।७०, महाभाष्य...

४. लोक सिद्धं भवेत् सिद्धं नाट्यं लोकात्मकं तथा।

तस्मात्लोकप्रमाणं हि विज्ञेयं नाट्ययोक्तृभिः ॥ ना० शा० २५।११६-१३।

५. ऋग्वेदोऽस्य मुखमासीद बहूराजन्यं कृतं

अस्य तदस्य ऋचोऽस्य यजुः ॥ यजुः ३१।११

आय सगळित होकर अनार्यों पर आक्रमण करते थे यह सम्भव है कि उन अनार्यों अथवा सूद्रा को वेदव्यवहार का अधिकार नहीं रहा हो। पर यह सम्भव नहीं मालूम पड़ता कि आर्य समुदाय के मध्य वैदिक धर्म के अतिरिक्त कोई आर्यतर धर्म अधिक लोकप्रिय था और उसकी परंपरा और आचार-व्यवहारों ने भारतीय नाट्यो को प्रेरित किया हो। लगभग चार-पाँच हजार वर्षों तक वेदों में प्रतिपादित स्तुति-यज्ञ एवं कर्मकाण्ड आदि आर्यों के विशाल समुदाय में लोकधर्म के रूप में प्रचलित थे। वैदिकेतर धर्म यदि कोई रहा भी हो तो आर्यों की उन्नत वैदिक सभ्यता के निकट या तो वे टिक न सके या उन्हें ध्वस्त कर दिया गया होगा।

वेदों में प्राचीन आर्यों के लोकाचार, संस्कार और विश्वास जीवित हैं। इन आर्यों का लोकधर्म और चिन्तनधारा वेदों में प्रतिपादित है। लोक-जीवन की यह सगळित धारा वेदों से प्रेरणा ग्रहण करती थी और उनका आचार-विचार तथा निष्ठाएँ उत्तर वैदिक काल के साहित्य को भी प्रभावित करती रही हों तो आश्चर्य नहीं।^१ आर्यों के मध्य प्रचलित इतिहास और आख्यानो के मूल वेद ही थे। वेद, इतिहास और आख्यान तथा उस युग में प्रचलित आर्यों के धार्मिक विश्वासों ने मिलकर नाट्य के उद्भव के लिए प्रशस्त मार्ग प्रस्तुत किया। हमारी दृष्टि में वैदिक काल में लोकधर्म और वेद-इतिहास-आख्यानो द्वारा प्रभावित लोक-परम्परा इतनी पुष्ट और प्रबल थी कि उसके समक्ष अपेक्षाकृत दुर्बल और बौद्धिक दृष्टि से हीन अनार्यों की सभ्यता, धर्म और संस्कृति की धारा भारतीय नाट्य के उद्भव को प्रभावित करने की सक्षम स्थिति में नहीं थी। नाट्यशास्त्र में 'त्रिपुरदाह', 'दैत्यदानवनाशन' और 'अमृतमथन' आदि नाट्यप्रयोगों का उल्लेख है। इन नाट्यों के वृत्त प्राक् ऐतिहासिक काल की घटनाओं से सम्बद्ध हैं जब आर्यों-अनार्यों के मध्य घोर संघर्ष हो रहा था। आर्य सभ्यता के इतिहास में वह उत्कर्ष और गौरव का युग था। जब आर्य जाति पूर्व और पश्चिम यूरोप में फैल गई और दूसरी ओर अपने ज्ञान और शक्ति की उज्ज्वल रश्मियों का प्रसार करते हुए ईरान से भारत तक के विशाल भूभाग को आप्लावित कर दिया। ज्ञान-विज्ञान, कला-शिल्प तथा सभ्यता और संस्कृति के उत्थान की लहरों में अन्य हीन लोक-परम्पराएँ कैसे टिकती। वे बह गई, डूब गई। इसलिए किसी भारतीय कला का स्रोत वेद एवं वेद-प्रभावित अन्य प्राचीन साहित्य में ही उपलब्ध हो सका। स्वभावतः भारतीय नाट्य के स्रोत वेद, उत्तरकालीन इतिहास-आख्यान एवं लोक-संस्कार एवं परम्पराएँ थीं। अतः नाट्यशास्त्र तथा उनसे आधुनिक विद्वानों की यह मान्यता कि वेद, याज्ञिक कर्मकाण्ड तथा आर्यों का लोकाचार नाट्य के उद्भव का स्रोत था—तर्कसम्मत तथा तथ्यपूर्ण है।^२

नाट्य में धार्मिक और लोकचेतना—भारतीय नाट्य के उद्भव में वेद, धर्म और सम्प्रदाय ने समान रूप से योग दिया। पर आर्यों के जन-जीवन की विभिन्न लोक-परम्पराओं, लोक-संस्कारों और लोकोत्सवों का भी कम दायित्व नहीं रहा है। यह नितान्त सत्य है कि भारत धर्म-प्रधान देश है और यहाँ की लोक-चेतना मदा धर्मानुमोदित रही है। वेदों और वीरकाव्यों द्वारा लोक-जीवन की उस धार्मिक चेतना को निरंतर बल मिल रहा था। संस्कृत नाट्यो में प्राकृत भाषा के प्रयोग की विविधता नाट्य की लोकपरकता का समर्थन करती है। •विदूषक संस्कृत

१. प. हिस्ट्री ऑफ़ इण्डियन लिटरेचर, भाग-१, पृ० ५२-५३, विंटरनिट्स।

२. The hymns therefore represent the beginnings of a dramatic art
The Sanskrit Drama p 17

नाटको का अत्यंत लोकप्रिय पात्र है और नाक भावना का निकटवर्ती भा। पर वह भी नितान्त धर्म विच्छिन्न व्यक्ति नहीं है। उसके सजन की शृंगार महाभाय गज के ब्राह्मण तथा सोम विक्रोता वृद्ध से जुड़ी हुई है।^१ यात्रा, रामलीला, होलिकोत्सव और दुर्गापूजोत्सव की परम्पराएँ धर्म से प्रेरित रही हैं और वे नाट्य की प्रेरक परिस्थितियाँ मदा में रही हैं। इनमें वैष्णव और शाक्त आदि सम्प्रदायों की भक्तिभावना और उद्वान जीवन-शक्ति भारतीय नाट्य की प्राण-शक्ति रही है। उनमें राम और कृष्ण के गरिमायु जीवन में अनुप्राणित सामान्य लोक-जीवन की हृदय-भूमि पर अंकुरित भाव-पुष्पों की धर्ममुरभित वाणी का गुजन है। होलिकोत्सव के मूल में विष्णु-द्रोही हिरण्यकशिपु के नाश पर धर्म की विजय की कथा का उल्लास है। वस्तुतः भारतीय नाट्य के उद्भव और विकास को लोक-चेतना और धार्मिक चेतना दोनों ने ही समान रूप से प्रेरणा और गति दी है। ये दोनों ही प्रवृत्तियाँ एक-दूसरे की विरोधी नहीं अगिनु पोषक थी। 'इन्द्रध्वजोत्सव' इसी प्रकार का एक महत्वपूर्ण लोकोत्सव था।^२ इस अवसर पर आयों के राष्ट्र-देवता इन्द्र की शक्ति और ओजस्विता का सोत्साह गायन होता था। यह पर्व सम्भवतः वर्षान्त में शरदोत्सव के रूप में मनाया जाना था। 'दैत्यदानवनाशन' का प्रयोग महेन्द्र विजयोत्सव के अवसर पर ही हुआ था। इन्द्रध्वज द्वारा ही प्रथम नाट्य-प्रयोग के अवसर पर दानवों को इन्द्र ने जर्जर किया था। इस आधार पर हरप्रसाद शास्त्री ने अनुमान किया है कि नाट्य का प्रथम प्रयोग वहाँ हुआ होगा जहाँ वासो की अधिकता हो।^३ जर्जर उत्सव की महत्ता का उल्लेख महाभारत में भी मिलता है।^४ इन्द्रपूजा अभी भी भारत के बहुत से भागों में शक्ति, सौन्दर्य और उल्लास के प्रतीक के रूप में मनायी जाती है। इस तरह 'इन्द्रध्वज' भारतीय लोकोत्सव का मेरुदण्ड बन गया। जैनगमों में इन्द्रध्वजोत्सव का विवरण मिलता है। हमारा अभिप्राय यही है कि भारतीय लोकोत्सव धर्मानु-मोदिन थे तथा इन लोकोत्सवों ने भी नाट्य की सम्भावनाओं को सुदृढ़ किया। अतः नाट्योद्भव में धर्म का तो महत्त्व है ही, धर्म-प्रेरित लोकोत्सव और लोक-परंपराएँ उनके लिए कम उत्तर-दायी नहीं रहे हैं।^५

भारतीय धर्म-सम्प्रदाय और नाट्योत्पत्ति

वैदिक साहित्य के उपरान्त भारतीय मनीषियों द्वारा प्रस्तुत विशाल लौकिक साहित्य की विष्णु के अवतार 'राम' और 'कृष्ण' तथा 'शिव' के विलक्षण व्यक्तित्व ने अपनी जीवन-रश्मि से आलोकित किया है। भारत की अध्यात्म एवं धर्मधारा तथा कला-चेतना के भी ये अखंड स्रोत रहे हैं। प्रस्तुत सन्दर्भ में यह विचारणीय है कि क्या इन व्यक्तित्वों के जीवन में प्रस्तुत विचारधारा एवं सम्प्रदायों ने नाट्योद्भव में योग दिया ?

१. मस्कृत ड्रामा : कीथ, पृ० ५१।
२. अयं ध्वजमहः श्रीमान् महेन्द्रस्य प्रवर्तने। ना० शा० १।५४-७४।
३. ओरिजिन ऑफ इण्डियन ड्रामा : जर्नेल ऑफ रॉयल बंगाल एशियाटिक सोसायटी, बंगाल, न्यू सीरीज, भाग-५, पृ० ३५१, १९०६।
४. उत्सवं कारविष्यन्ति सदा शक्रस्य ये नराः।
भूमिरत्नादिभिः दानैः तदा पूज्या भवन्ति ये।—महाभारत आदिष्वर्षे। ६३।१७।२७।
५. प्राचीन काल में प्रचलित इन्हीं मह नामक उत्सवों के मंथन से प्रयोगप्रधान नाट्यशास्त्र का जन्म हुआ भारतीय लोकधर्म वामुदेवशरण पृ० ३७

शिव सम्प्रदाय और नाट्योत्पत्ति नाट्य की ओमा के लिए प्रयुक्त उद्धृत ताण्डव और 'सुकुमार लास्य' नृत्यों का सम्बन्ध परम्परा से क्रमशः शिव और पार्वती में रहा है। नाट्य-शास्त्र एवं अन्य ग्रन्थों में उपलब्ध वृत्तों से इसका समर्थन होता है।^१ वैदिक काल के परम प्रतापी देवता रुद्र परवर्ती काल में मनुष्य मात्र के संरक्षक शिव के रूप में अर्चना के लक्ष्य बन जाते हैं।^२ शिव नाट्य और नृत्य के उद्भव एवं विकास में नटराज के रूप में विख्यात रहे हैं। उनका नृत्य मानो सृष्टि-चक्र का ही विराट नृत्य है, जिसमें भाण्डवाद्य का कार्य प्रकृति का पुरुष भेष करता है।^३ कालिदास के प्रसिद्ध नाटक मालविकाग्निमित्र में नाट्याचार्य गणदास ने नाट्य-विद्या के सम्बन्ध में शिव और पार्वती का स्मरण विशेष रूप से किया है कि अर्द्धनारीश्वर महादेव ने उमा से विवाह करके अपने ही अंग में ताण्डव और लास्य को दो भागों में विभक्त कर दिया।^४ कालिदास के तीनों नाटकों तथा शूद्रक के मृच्छकटिक में शिव की अभ्यर्थना की गई है।^५ अतः नाट्योत्पत्ति में शिव के दायित्व के सम्बन्ध में इन ग्रन्थों में उपलब्ध सामग्री तथ्य की ओर संकेत करती है।

शिव का प्राक्-आर्य रूप, लैंगिक नृत्य—शिव की लिंग-पूजा भारत में सदियों से प्रचलित है और उनका रुद्र रूप भी कम लोकप्रिय नहीं रहा है। शिव के इन दो रूपों में से नाटक के उद्भव में किसका योग रहा है, यह एक विचारणीय प्रश्न है। यूरोपीय विद्वानों ने ग्रीक और मैक्सिको की प्राचीन सभ्यता में प्रचलित लिंगनृत्यों के आधार पर नाटक के उद्भव की परिकल्पना की है।^६ उधर शिव पाशुपत ईश्वर के रूप में सिंधु घाटी में विख्यात थे। हरप्पा और मोहन-जोदड़ो के प्राचीन अवशेषों से प्राप्त बहुत-सी मूर्तियों से शिवलिंग की परंपरा की पुष्टि होती है।^७ ऋग्वेद में आर्य-विरोधियों के रूप में शिशु देवों का वर्णन मिलता है।^८ इन प्राप्त सामग्रियों के आधार पर यह तो सिद्ध हो जाता है कि लिंग-पूजा की परम्परा बहुत प्राचीन रही होगी। वह सृष्टि की प्रक्रिया का—विराट पुरुष और प्रकृति के मिलन का—मंगल प्रतीक है। परन्तु क्या शिव का यह रूप नाट्योद्भव में सहायक रहा होगा?

शिव का नटराज रूप और नाट्योद्भव—वैदिक एवं लौकिक साहित्य-स्रष्टा मनीषी

१. रचकैः अंगहारैश्चनृत्यन्तं वीक्ष्य शकरम् ।

सुकुमार नृत्यप्रयोगेन नृत्यन्ती चैव पार्वतीम् ।

—ना० शा० ४।२४६-५१ (भा० ओ० सी०) ।

२. मधुरं लास्यमाख्यातं उद्धतं ताण्डवं विदुः । भाव प्रकाशन, पृ० ४५, ४६, २६६ ।

३. वैदिक साहित्य और संस्कृति, पृ० ५१६ (बलदेव उपाध्याय) तथा ऋक् मं० २।३३-७ शतपथ, १।७।१८ । कुर्वन् संध्या बलिपटहतां शलिनः श्लाघनीयाम् । पूर्वमेव ३६ ।

४. मालविकाग्निमित्र अं० १।५ ।

५. विक्रमोर्वशी अंक १।१, अं० शा० अं० १।१, मृच्छकटिक १।१ ।

६. संस्कृत ड्रामा : कीथ, पृ० १६ ।

तथा कान्हीरूशान्स ड द हिस्ट्री ऑफ हिन्दू-ड्रामा, पृ० ६ । —मदनमोहन घोष ।

७. दि शाक्त पीठाजः जॉर्जल ऑफ रॉयल एशियाटिक सोसायटी—बंगाल, भाग १४।१, पृ० १०५-१०६ (डी० सी० सरकार) १६४८ ।

८. न या तव जुजुर्वेता न वंदना शविष्ठ वेधाभिः ।

ससर्वदर्यो विषयस्य जन्तो मां शिरन्येवा अपि शुश्रूतं न ।

ऋक् ७।५३ १० ६६ ३

सुरचिपुण सुसम्पन्न साहित्य की रचना कर रहे थे। उसमें प्राक्-आर्य णिव के अन्तर्गत रूप व समावेश का समावेश नहीं की जा सकती। शिव का वाक्-आर्य मृत्पि मित्रि और महास्वारी रूपों का उल्लेख है न कि निग-नृत्य का। शिव के प्राक्-आर्य रूप निग-नृत्य में जनप्राणित नाट्य की अणुजीवना के कारण ही प्राचीन बौद्ध-साहित्य में सामाजिक उत्सवों, नृत्य और गीत का विशेष किया गया है।^१ यह कल्पना सगत नहीं मालूम पड़ती है। वह निषेध तो केवल, इसलिए है कि बौद्ध भिक्षु इन सामाजिक उत्सवों में प्रसन्न शृंगार के मुकुमार दृश्य देखकर साधना और सयम के जीवन से विमुख न होने पाये। जन णिव के णिव रूप का नाट्योद्भव में योग रहा हो इसकी संभावना नहीं है।^२ यद्यपि प्राचीन जानियों में निग-पूजा एक धार्मिक वृत्ति का ही प्रतीक थी।^३ परन्तु आर्य ऐसे रहे हों, इसके निश्चिन्न प्रमाण उपलब्ध नहीं है। आर्यों ने शिव में सम्बन्धित उन असुसम्पन्न रूपों को त्यागकर ही उन्हें ग्रहण किया होगा। उनका नटराज रूप सृष्टि की आनन्द-आत्मक प्रक्रिया का प्रतीक है, सृष्टि-चक्र आनन्द-रूप है, नाट्य भी आनन्द-रूप है, रस रूप है।^४ इस रूप में नाट्य के उद्भव में शिव का वर्तमान रूप ही नहीं, प्राक्-आर्य रूप भी अगत, उत्तर-वायी हो तो आश्चर्य नहीं।^५ शिव का नाट्य और नृत्य के उद्भव में योगदान एक स्वीकृत सत्य है।

विष्णु के अवतार राम और कृष्ण—विष्णु के अवतारों में राम और कृष्ण बहुत लोक-प्रिय रहे हैं। एक की जीवन-गाथा रामायण में है तो दूसरे को महाभारत एवं श्रीमद्भागवत आदि ग्रन्थों में। रामायण एवं महाभारत का गायन एवं पाठ मद्रियो तक भारत एवं बृहत्तर भारत में होता रहा है। भारतीय नाट्योद्भव में इन दो महापुरुषों के जीवन की हृदयस्पर्शी घटनाओं तथा इन वीर काव्यों के पाठ और गायन को असाधारण श्रेय प्राप्त है।

ख्रिष्टाब्द दो-तीन सदी पूर्व पातजल के महाभाग्य में^६ 'कसबध' और 'बलिबंधन' नामक नाटकों से हमारा परिचय प्राप्त होता है। दोनों रूपों का सम्बन्ध कृष्ण-जीवन से है। पातजल के अनुसार कस या बलि का अभिनय करने वाले काले रंग के तथा कृष्ण का रूप धारण करने वाले रक्त वर्ण के होते थे। भास के नाटकों में कृष्ण कथापुरुष तथा बंदना के विषय भी रहे हैं। मद्रियो से प्रचलित बंगाल की यात्राओं में राधा-कृष्ण की प्रेमलीला, गोपियों का निःस्वार्थ प्रेम

^१ आर्यागसूत्र २।२।१४।

^२ *Contributions to the History of Hindu Drama.*

—M. M. Ghosh, p. 6

^३ Primitive religion seeks with Phallic symbolism. Modern religion retains at the imagery and refines the symbol.

—*Religion and Psychology*, p. 15

^४ नाट्यात् समुदाय रूपाद्रसाः । यदि वा नाट्यमेव रसाः ।

रस समुदायो हि नाट्यम् । अ० भा० भाग १, पृ० २६० ।

^५ But whatever may be his actual character in relation to drama, the pre-Aryan Siva's connection with the origin of dramas seems to rest on more or less solid grounds.

—*Contributions to the History of the Hindu Drama*, p. 7.

^६ केचिद् कंसभक्ताः भवन्ति केचिद् वसुदेव भक्त- । वर्णान्यत्वं कुरु "केचिद् कालमुखा" भवन्ति केचिद्रक्त मुखा

पातजल महामाण्य ३१ २६

और कृष्ण की वीरता का चित्र नाटकीय शली में प्रस्तुत किया जाता रहा है जयदेव के गीत गोविन्द में इन्हा प्राचीन यात्राया के परिष्कृत रूप के दशन हात हैं शौरसेना का क्षेत्र कृष्ण संप्रदाय का क्षेत्र रहा है, इसी प्राकृतभाषा में प्राचीन आभीरो के गीतों की मधुर अभिव्यजना हुई, जिसमें सर्वत्र कृष्ण कथा पुरुष रहे हैं और यह परंपरा ब्रजभाषा काव्यकाल तक अधुण रूप से प्रवाहित होती आ रही है। इस प्रकार कृष्ण का मधुर प्रेममय जीवन भक्तिनाट्य और काव्य के क्षेत्र में सृजन का अखंड स्रोत बना रहा है। ऐसी मधुर रसवती जीवनधारा में नाट्य का प्रभावित होना स्वाभाविक ही है। भारत में प्रचलित होलिकोत्सव की परंपरा ब्रिटेन के प्राचीन युग में प्रचलित 'मे पोल' से मिलती-जुलती है।^१

राम की जीवन-धारा नाट्योत्पत्ति में सहायक रही है। राम के पाठ और गायन का उल्लेख कर चुके हैं। राम का वीरतापूर्ण दुःखमय जीवन बृहत्तर भारत में इतना अधिक लोकप्रिय हुआ कि वहाँ के मन्दिरों में राम-जीवन की घटनाएँ चित्रित की गईं और दाढ़ में चलकर रामाधारित तथा अन्य नाटक 'रामनाटक' के रूप में ही प्रसिद्ध हो गये। भास के^२ राम-नाटको से हम भली-भाँति परिचित हैं। इनमें राम एवं अन्य पात्रों के हृदय में व्याप्त वीरता, करुणा, मौन्य भावना का अपूर्व उन्मेष हुआ है। रामलीला की परंपरा इन्हीं प्राचीन राम-नाटकों के सभवत अवशेष हैं। एक ओर परिष्कृत बुद्धि के साहित्य-ग्रन्थाओं ने नाट्य और काव्य के माध्यम में राम-जीवन का कलात्मक अंकन किया तो दूसरी ओर भक्तिभाव से प्रेरित लोक-परंपरा ने रामलीला जैसे लोक-नाट्यों को जन्म दिया। अतः बौद्ध धर्म के अवतरण से पूर्व ही रामायण का पाठ और गायन भारतीय नाट्य की पूर्णता का पथ प्रशस्त कर रहा था।

बौद्ध और जैन धर्म के विधि-निषेध—बौद्ध और जैन-साहित्य में नाट्य-प्रयोग के प्रेक्षण सम्बन्धी विधि-निषेधों से नाट्य-उत्पत्ति की समस्या पर पर्याप्त प्रकाश पड़ना है। प्रधान सूत्र, पवज्जा सूत्र, अशोक के गिरिनार शिलालेख तथा उरग जातक में 'समाज' के प्रेक्षण का बहुत स्पष्ट निषेध है।^३ जैन धर्म के प्राचीन ग्रन्थों में भी गीत को 'विलपित' और नाट्य को 'विडम्बित' रूप में मानकर निषेध किया गया है, क्योंकि ये सारे कार्य दुःखावद्ध हैं। राजप्रश्नीय नामक जैनागम में प्रेक्षागृह, मण्डप तथा उसके लिए अन्य सामग्रियों का बहुत स्पष्ट शिवरण मिलता है।^४ यह जैनागम भारतीय नाट्य-परम्परा से पूर्णतया परिचित था। दूसरी ओर बौद्ध धर्म के प्रामाणिक ग्रन्थों में भी नाट्यसंगीत और नृत्य के प्रति विरोध की वह कठोरता कोमल और शिथिल ही नहीं हो गई है अपितु इन ललितकलाओं के अनुरूप ढलती चली गई है। ललित विस्तर, दिव्यावदान और अवदान शतको में स्वयं भगवान् बुद्ध 'नाट्यगुणालंकृत'^५ प्रयोक्ता के रूप में चित्रित किये गये हैं। एक अन्य कथा में नाट्योपाचार्य बुद्धवेश में और जेप नट भिक्षुवेश में अवतरित होते हैं।^६

१. संस्कृत ड्रामा - कीथ, पृ० ४०-४२, कलकत्ता रिव्यू १९२२, पृ० १९१, १९१३, पृ० १९१, इण्डियन स्टेज पृ० १४। हेमचन्द्रनाथदाम गुप्ता।

२. अभिषेक नाटकम् प्रतिभा नाटकम्।

३. न च समाजो कर्तव्यो बहुकम् 'गिरिनार शिलालेख अशोकस्तम्भ', उरगजातक सं० ५४।

४. सध्वं पिलपियं गीतं, सर्वं नट्टं विडम्बनम्। उत्तराध्यायन १३।१६, तथा राजप्रश्नीय, पृ० ८७-९०।

५. विष्णुया वाद्ये नृत्यं गीते—हास्ये लास्ये नाट्ये विडम्बिते "सर्वकर्मकलासु बोधिसत्व एव विशिष्यन्ते स्म। ललितविस्तर- पृ० १०८।

६. अनन नरीतक पृ० १५५ ८७

बौद्धधर्म के इतिहास के अध्ययन से भी यह स्पष्ट हो जाता है कि तत्कालीन व्यक्तिगत न जहाँ मित्ति-चित्र एवं प्रस्तर मूर्तियाँ के कलात्मक मृत्जन का प्रयोग दावहाँ नाट्यकला भी अप्रभावित नहीं रही। आरम्भ में नाट्योत्सव में भाग लेने का निषेध बौद्ध धर्म के ग्रन्थों में लाहे जितना उग्र रहा हो पर बाद में विरोध की वह बाढ़ उठी और अलग भारतीय सम्प्रदायों की तरह नाट्य-मृत्जन में गति देने लगी। अभी तक के उपलब्ध साक्ष्यों में बौद्ध कवि अश्वघोष का 'सारिपुत्र-प्रकरण' प्राचीनतम प्रकरण है।

वीरकाव्य सामान्य रूप से नाटक, गीत और नृत्य से परिचित थे। महाभारत में नट और शैलूष आदि शब्दों के आधार पर नाट्योद्भव के सम्बन्ध में किसी निश्चित निष्कर्ष की कल्पना कीय^१ महोदय को मान्य नहीं है। परन्तु महाभारत का परिशिष्ट हरिवंश रूपक ही नहीं उसके अन्य भेदों से सुपरिचित है। उसमें तो रामायण के नाट्यरूपान्तर, कौवेर रत्नामिसार तथा छानिक नृत्यो के प्रयोग तथा पुरस्कार में आभूषण प्रदान का विस्तृत विवरण उपलब्ध है।^२ कीथ महोदय की दृष्टि से यह विवरण नाट्योत्पत्ति की दृष्टि में उतना प्रामाणिक भले न हो पर यह तो सिद्ध हो जाता है कि महाभारत के रचनाकाल तक नाटक पूर्णता प्राप्त करने के लिए गतिशील थे। रामायण^३ में तो नाटक, नर्तक, गायक, कुर्णान्व और वधू नाटक मध्या का अनेक बार उल्लेख हुआ है। महाभारत की अपेक्षा रामायण में नाटक, उसके प्रयावना तथा अन्य सामग्रियों का विवरण बहुत स्पष्ट रूप में मिलता है। अतः रामायण की रचना से पूर्व ही नाट्य का प्रयोग पक्ष अपना रूप धारण कर रहा था। भारत के शैव, वैष्णव, बौद्ध और जैन सम्प्रदायों तथा उनके प्रवर्तकों ने अपनी जीवन-गरिमा द्वारा नाट्यकला को गति और शक्ति दी। इन धर्मों और सम्प्रदायों के मूल में महा-पुरुषों का वीररसोद्दीप्त, दयापूर्ण एवं सौन्दर्य-मुरभिन जीवन भारतीय कलाओं के लिए अखण्ड स्रोत बन गया। नाट्यकला भी समृद्ध और प्राणवान् हुई। नाट्यकला के उद्भव और विकास में वीर काव्य, बौद्ध और जैन साहित्य तथा उनकी प्रेरक शक्तियाँ और परिस्थितियाँ समान रूप से उत्तरदायी थी।^४

नाट्योत्पत्ति-संबंधी अन्य वाद

नाट्योद्भव के विचार के प्रसार में आधुनिक विद्वानों ने विचार की नयी दिशाओं का भी संकेत किया है। इन विद्वानों ने नाट्य के स्रोत के रूप में पुनर्जीव-नृत्य, छाया-नाट्य, भूक-अभिनय तथा प्रेतत्मावाद आदि की परिकल्पना की है। यूरोपीय विद्वानों के नाट्योद्भव-संबंधी विचारों की समीक्षा प्रस्तुत कर रहे हैं।

पुत्तलिका नृत्यवाद—डॉ० पिश्चेल ने नाट्योद्भव के प्रश्न पर विचार करते हुए यह मत प्रस्तुत किया है कि प्राचीन भारत में प्रचलित पुत्तलिका नृत्य द्वारा ही कालान्तर में नाटको का उद्भव हुआ होगा। इस दृष्टि से संस्कृत नाटको का प्रसिद्ध पात्र सूत्रधार पुत्तलिकावाद का बहुत

१. संस्कृत ड्रामा - कीथ, पृ० २८, विराट् पूर्व ७२।२६।

२. हरिवंश, ६१-६७।

३. रामायण १।५ ५२, १।७३।३६।

४. नाट्यकला के परिसर में कुशीब तक २३।

५. नाट्यकला के परिसर में कुशीब तक २३।

बड़ा प्रवक्तृ सिद्ध हुआ है। सूत्रधार नाट्यप्रयोग का संचालक और नियामक होता है और पुत्तलिका नृत्य में नाचती हुई पुतली का सूत्र उसके ही हाथों में होता है। वह मनचाहे ढंग से उसे नचाता है। नाट्य-प्रयोग में सूत्रधार रगमञ्च पर प्रस्तावना के क्रम में ही आता है परन्तु उसके बाद नहीं। परन्तु पात्रों के प्रयोग का सारा सूत्र उसी के हाथ में रहता है। इसी साम्य के आधार पर पिश्चेल महोदय ने कल्पना की है कि पुत्तलिका नृत्य का सूत्रधार ही नाटकों में सूत्रधार के रूप में परिणत हो गया।^१

पुत्तलिका नृत्य की परंपरा—पुत्तलिका नृत्य की परंपरा प्राचीन भारत में थी। इसका उल्लेख महाभारत^२ में मिलता है। कथासरित्सागर की एक कथा के अनुसार पुतली नृत्य के द्वारा अपने प्रिय का मनोविनोद करती थी। वह विलक्षण पुतली बोल सकती थी, उड़ सकती थी, जल और फूल-माला भी ला सकती थी।^३ महाकवि राजशेखर की बाल रामायण में ऐसी पुतली सीता का विवरण मिलता है जो रावण के अनुरोधों का प्रत्युत्तर देती थी। पुतली के मुँह में एक तोता रखा हुआ था। इस पुतली को देखकर रावण को सीता का भ्रम हुआ था। परन्तु पुत्तलिका नृत्य से नाट्य का उद्भव हुआ हो, इस कल्पना में सत्यता और प्रामाणिकता नहीं मालूम पड़ती।

पुत्तलिका नृत्य की स्वीकृति का यह अर्थ नहीं है कि उसको नाट्योद्भव का स्रोत माना जाय। नाट्य से पुत्तलिका नृत्य की प्राचीनता का कोई प्रमाण नहीं है। महाभारत में वर्णित पुत्तलिका नृत्य का विवरण महाभाष्य से प्राचीन न होगा, इसमें सन्देह है। महाभारत में जहाँ नाट्य का विवरण मिलता है वहाँ नट, शैलूप आदि शब्दों का भी प्रयोग हुआ है। अतः महाभारत का उल्लेख पुत्तलिकावाद की सहायता बहुत दूर तक नहीं करता।

पुतली शब्द का व्युत्पत्ति-मय अर्थ भी महत्वपूर्ण है (पुत्रिका-पुत्तलिका-पुत्तलिआ-द्रुहित्रुका)। यह पांचाली शब्द है, और संभव है म्बय इसका उद्भव बालक-बालिकाओं के खिलौने के रूप में हुआ हो और वहीं से पुतली नृत्य के रूप में यह परिणत हुआ हो। नाटक के शिल्प से प्रभावित हो बाद में अमुसस्कृत और निम्न स्तर के समाज के लिए जन-पक्षों में इसका प्रसार हुआ हो।

सूत्रधार की अर्थपरंपरा—‘सूत्रधार’ शब्द के प्रचलित अर्थ के आधार पर जो यह कल्पना की गई है वह इसीलिए कि ‘सूत्रधार’ शब्द पुत्तलिका नृत्य की परंपरा से आया होना तो नटी की तरह इसका भी प्राकृत रूप प्रचलित होना चाहिए था। परन्तु यह मूल संस्कृत में ही है। सूत्रधार शब्द का प्रयोग महाभारत में यज्ञ-भूमि को नापने वाले व्यक्ति के अर्थ में हुआ है जो शिल्पागमवेत्ता भी होता था।^४ मुद्राराक्षस में^५ सूत्रधार शब्द का प्रयोग भवन-निर्माता के अर्थ में ही हुआ है। प्राचीन काल से ही सूत्रधार का भवन-निर्माण से सम्बन्ध था। संभव है, वह यज्ञ-

१. संस्कृत ड्रामा : कीथ, पृ० ५२।

२. यथादासमयी योषा नरवीर समाहिताः।

इत्यव्यगर्भं नानि तथा राजन्तिमाः प्रजाः ॥ महाभारत वनपर्व ३०।२३।

३. कथासरित्सागर—संदर्भ-कीथ : संस्कृत ड्रामा, पृ० ५२।

बालरामायण - अंक ५ राजशेखर

४. स्वपति बुद्धि ० वस्तुविषा विशारद महाभारत वनपर्व सूत्रधार सुतो पौराणिकस्तव

भूमि एवं अन्य शालाओं को भाषता हा, इसीलिए वह सूत्रधार के रूप में प्रसिद्ध हुआ। नाट्यशास्त्र में नाट्य-मण्डप की रचना के प्रसंग में शुक्ल सूत्र के प्रमाण^१ का उल्लेख हुआ है। महाभारत में 'स्थपति' शब्द सूत्रधार के पर्यायवाची शब्द के रूप में व्यवहृत हुआ है। स्थापक और सूत्रधार की जिन समान विशेषताओं का विवरण दिया गया है उनमें वास्तुविद्या का उल्लेख तो नहीं है, परन्तु शिल्प-ममन्वित वह अवश्य होता है।^२ सम्भव है नाटकों में प्रयुक्त स्थापक शब्द का विकास उसकी 'स्थपति' वृत्ति से ही हुआ हो। यजुर्शाखा और नाट्यशाखा दोनों का ही माप बहुत सावधानी और निष्ठा के साथ होता था। अतः सूत्रधार शब्द का सर्वप्रथम रूप में वैदिक-कालीन यज्ञों से रहा हो। बाद में नाट्ययज्ञों का वह सूत्रधार बन गया। कीथ महोदय का यह प्रतिपादन उचित ही मालूम पड़ता है। नाट्य का सूत्रधार पुत्तलिका नृत्य से प्रभावित नहीं अपितु पुत्तलिका नृत्य का विकास नाट्य के अनुकरण पर समानान्तर हुआ।^३

सूत और सूत्रधार—महाभारत में प्रयुक्त 'सूत' शब्द के द्वारा एक और विचार को प्रथम मिलता है। क्या यह सूत ही सूत्रधार तो नहीं हो गया? और कुशीलव पारिपाश्विक? सूत वीरकाव्य में नियमपूर्वक पाठ करता था और कुशीलव गान-वाद्य में उसकी सहायता करते थे। कुशीलव को नाट्यशास्त्रकार ने गीतातोष-कुशल^४ भी कहा है। रामायण का पाठ 'कुशलव' द्वारा हुआ तो वाद्य का प्रयोग भी साथ में हुआ था। यह सम्भव है कि उत्तरोत्तर परिष्कृत होते-होते 'सूत' 'सूत्रधार' और 'कुशीलव' 'पारिपाश्विक' हो गया हो। क्योंकि कुशीलव सूत के साथ निरन्तर रहते थे। रामायण और महाभारत में सवादों की संख्या बहुत है। ये सवाद सूत और कुशीलवों द्वारा गतिशील होते हैं। कथा-प्रवाह के मध्य में 'सूत उवाच', 'धुधिष्ठिर उवाच', 'त्रौपदी उवाच' आदि पात्र-संज्ञित रहता है। नाटकों की प्रस्तावना के क्रम में सूत्रधार भी कवि एवं कथावस्तु आदि का परिचय दिया करता है तथा किस पात्र की क्या भूमिका होगी इसका भी निर्देश करता है। मृच्छकटिक में वह प्राकृत भाषी^५ हो जाता है तथा उत्तरगमचरित में उस समय का अयोध्यावासी।^६

अतः यह सम्भव है कि पुत्तलिका का सूत्रधार नहीं आर्य काव्यों का उत्तरकालीन 'सूत' ही 'सूत्रधार' के रूप में विकसित हुआ हो और उसी ने नाट्य-प्रयोग का मार्ग प्रशस्त किया हो। जागीरदार महोदय का यह विचार^७ स्वीकार योग्य नहीं मालूम पड़ता है कि वैदिक साहित्य की परंपरा ने नाट्य-उद्भव को प्रथम नहीं दिया। इस सत्य को कौन अस्वीकार कर सकता है कि

१. पुष्यनक्षत्रयोगे तु शुक्लं सूत्रं प्रसारयेत् । ना० शा० २.२६ (का० सं०) ।

२. स्थापक प्रविशेत्तत्र सूत्रधार गुणाकृति । वही ५.१६२ (गा० ओ० मी०) ।

३. The growth of the dramas doubtless brought with it the use of puppets to imitate it in brief and from the drama came the Vidiuaks not vice versa. —Sanskrit Drama, p. 53 (Keith)

४. नानातोषविश्वेने प्रयोगयुक्तः प्रवादनेकुशलः । ना० शा० ३.५१=४ ।

५. एषोऽस्मि कार्यवशात् प्रयोगवशाच्च प्राकृतभाषी संवृतः । मृच्छकटिक प्रस्तावना ।

६. एषोऽस्मि कार्यवशात् आयोध्मिस्तदानीन्तनश्च संवृतः । उ० रा० प्रस्तावना ।

७. Sanskrit drama took its hero from the Suta and the epics that he recited and never, never, from the religious lore or from the host of Vedic gods
Drama in Sanskrit Literature p 40 (Jagirdar)

वीरकाव्यों का पाठ उसकी सवाद शला और कथावस्तु का नाट्योद्भव में बहुत बड़ा अर्थ है। पर वेदों के चतुर्विध नाट्याग का महत्त्व स्वीकार न करना उध्य की उपेक्षा ही करना है। नाट्य के विकास के द्वितीय चरण में वीरकाव्यों का योगदान आरंभ हुआ। पर प्रथम चरण की यात्रा की मंगलमय बेला में वैदिक ऋषियों द्वारा प्रणीत सवाद, यज्ञ और कर्मकाण्डगत अभिनय, साम के संगीत भी नाट्योद्भव के वातावरण का सृजन कर रहे थे। वीरकाव्यकाल के आते-आते तो वे स्वयं नाटक, नर्तक आदि से भलीभाँति परिचित हो चुके थे।^१

छाया नाट्यवाद—‘छायानाट्यवाद’ का प्रवर्तन प्रो० ल्यूडर्स ने किया। प्राचीन भारत में छायानाट्यो का अभिनय होता था, इसका कुछ प्रमाण मिलता है, पातञ्जल महाभाष्य^२ में ग्रन्थिकों के साथ शौभिकों के कार्य-व्यापार से इसका अनुमान किया जाता है। संभवतः यह छाया-नाट्य का ही सकेत है। पर वह मूक अभिनय का भी तो सकेतक हो सकता है। इन मूक छायाओं को यवनिका के पीछे प्रस्तुत कर उन्हीं के माध्यम से कथावस्तु प्रदर्शित होती थी। प्राचीन भारत में नाट्योद्भव के पूर्व यह शिल्प प्रचलित था और इसीके माध्यम से नाट्य का उद्भव हुआ। यह ल्यूडर्स महोदय का विचार है।^३ उत्तररामचरित में सीता-छाया का प्रवेश इस दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।^४ परन्तु नाट्यशास्त्र अथवा उसके परवर्ती नाट्यशास्त्रीय ग्रंथों में छाया शैली के नाट्य का कोई विवरण अभी तक उपलब्ध नहीं हुआ है। रत्नावली नाटिका, प्रबोध चंद्रोदय और दशकुमारचरित आदि कृतियों में प्रयुक्त ऐन्द्रजालिक छायानाट्य का सृजन है। निश्चय ही ये विवरण इतने परवर्ती हैं कि नाट्य-उत्पत्ति के स्रोत के रूप में इनके स्वीकारने का कोई अर्थ नहीं होता।

प्रेतात्मावाद—रिजवे के मतानुसार मृत व्यक्तियों के प्रति उनके सगे सम्बन्धियों के मध्य आदर-सम्मान और प्रशंसा का भाव होता है। प्राचीन काल में मृतात्माओं के सम्मान और शान्ति के लिए कुछ लोग नट बनकर नृत्य-गान आदि का अभिनयपूर्ण उत्सव किया करते थे। रिजवे महोदय की कल्पना है कि इन्हीं शमशान-उत्सवों के माध्यम से श्रीम एवं भारत में नाटको का शुभारंभ हुआ होगा।^५ परन्तु सम्पूर्ण भारतीय नाट्य-परम्परा में नाटको का अभिनय मृतात्माओं की शान्ति के लिए किया गया हो, ऐसा उल्लेख नहीं मिलता। संस्कृत नाटको के अभिनय, आरंभ में उत्सवों, पर्वों और त्योहारों, आनन्द और मांगलिक प्रतीक रूप में प्रस्तुत किये जाते थे। अतः रिजवे का मत प्राप्त विवरणों के सदर्थ में स्वीकार योग्य नहीं है।

निष्कर्ष—भारतीय नाट्य के उद्भव के सम्बन्ध में भरत-प्रतिपादित सिद्धान्तों में विविध मनमतान्तरों एवं वादों की समीक्षा की है। उनसे यह सिद्ध होता है कि वैदिक काल में भारतीय नाट्य के प्रथम चरण का शुभारंभ हुआ। नाट्य के विभिन्न तत्त्वों के बीज-रूप इन वेदों में उपलब्ध थे। ऋक् के सम्वाद, यजुष के कर्मकाण्ड आदि के अभिनय, साम से गीत और अथर्व से नट नर्तक सधान, गायकाना च गायताम्।

मनः कर्ष्यं सुखं वाचं शुश्राव जनता तत् 'अयोध्या कांड ६' १४

२ पातञ्जल महाभाष्य ११ वे उपस्थे शौभिक न भवे प्रायश्चित्तस्य पातयति प्रत्यक्ष चर्चति

प्राण रूप रस सग्रह हुआ और भारतीय नाट्य जपन आदि रूप में परिपल्लवित हुआ भग्न का इस सिद्धान्त का समर्थन कीय प्रगति आधुनिक मनीषिया न भा किया ^१ यजुर्वेद का तीमर्वा अध्याय तो इसका स्पष्ट प्रमाण है कि उसके रचनाकाल तक नाट्य पूर्णरूप में भेने ही विकसित न हो पाया हो पर नाट्य, गीत और नृत्य के प्रयोग के लिए अपेक्षित पात्र और रंग-सामग्री बहुत लोकप्रिय हो गई थी। मूत, शैलूष, कारि, वामन, कुब्ज चित्रकारिणी और रजक आदि पात्र वीणा, तबला और तृणवध्म जैसे वाद्यों का बहुत स्पष्ट विवरण उसमें उपलब्ध है।^२ वैदिक काल में नाट्य के प्रथम चरण का सूत्रपात हुआ।

वैदिक काल के उपरान्त वैदिक देवताओं का प्रभाव मन्द हो चला, विष्णु के अवतार राम और कृष्ण तथा रुद्र के स्थानीय शिव का व्यक्तित्व नये ओज और तेज के साथ समस्त भारत-भूमि पर छाता जा रहा था। वेदों के पाठ-गायन की अपेक्षा वीरकाव्यों की ओर जनता की रुचि बढ़ रही थी। रामायण और महाभारत की ओजस्वी वाणी, प्रेम-निर्भर कथाओं और पवित्र उदात्त प्रेम की भावना ने समस्त भारतीय चेतना को आलोकित कर दिया। भारतीय नाट्य ऋषियों की इस मंगलमय कलापूत वाणी का स्स्कार लेकर नये आयाम और नूतन आत्मबोध से प्राणवान् हो उठा। उसे कथा भी मिली, संवाद भी मिले और करुणा, प्रेम और वीररसोदीप्त व्यक्तित्वों का तेज, सौन्दर्य और शील का चरम आदर्श भी। वीरकाव्य नाट्योद्भव के विकास का द्वितीय चरण नाट्य की परिपूर्णता का मंगल-चरण था। क्योंकि ईस्वीपूर्व पाँचवीं-छठी सदी की अष्टाध्यायी में नटसूत्र और नाट्याचार्यों का स्पष्ट उल्लेख इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि इस काल तक नाट्यकला शास्त्र का रूप धारण कर चुकी थी, भाव-विज्ञान की अन्य शाखाओं की भाँति इस पर सूत्रग्रन्थों की रचना हो चुकी थी।^३ पतञ्जलि ने दो नाटको, रंगोप-जीवियों, उनकी रूपाजीवा स्त्रियों, तथा नाट्याचार्यों का उल्लेख ही नहीं बड़ा स्पष्ट विवरण भी दिया है। पतञ्जलि ने नटों और नाट्याचार्यों की हीन-दशा का बड़ा ही स्पष्ट उल्लेख भी किया है, उनकी दृष्टि से नाट्यशास्त्र का अध्यापक आख्याना का सम्मानित पद पाने का अधिकारी नहीं था।^४ पुराणकाल तक आते-आते भारतीय नाट्य पूर्णतया विकसित हो चुका था। वीरकाव्यों में नाटक-नर्तक, गायक और अभिनेताओं का जो स्पष्ट विवरण मिलता है वह भारतीय नाट्य के भावी मध्याह्न काल की दीप्ति की मानो उद्घोषणा थी। हरिवंश तो नाट्य से परिचित ही नहीं तीन-चार अध्यायों में नाट्य-प्रयोग के पूर्ण विवरण, रामायण के नाट्य रूपान्तर और छलिक नृत्य के प्रयोग के कारण भारतीय नाट्य के इतिहास के आलेखन का महत्त्वपूर्ण चरण है।^५ श्रीमद्-भागवत् और मार्कण्डेय पुराणों में नट-नर्तक, गन्धर्वों, संगीत और नाटकों के प्रति पूर्ण परिचय की सूचना मिलती है।^६ नाट्य की पूर्णता के उपरान्त ही संभवतः भगवान् बुद्ध का अवतरण भारत-

१. संस्कृत ड्रामा : कीथ, पृ० १७।

२. यजुर्वेद, ३०वें अध्याय।

३. पाराशर्य शिञ्जारिभम्भा भिन्नु नटसूत्रयोः। अष्टाध्यायी ४.३.११०।

४. तथा नटानां स्त्रियो रंगगनी यो यः पृच्छति कस्य यूयम् इति तं तं तत्रेत्याहुः। पतञ्जल महाभाष्य ३ अध्याय। तथा आख्यातोपयोगे सूत्र पर भाष्य, पतञ्जलिकालीन भारत, पृ० ४६६-५०४, डॉ० प्रभुदयाल अग्निहोत्री।

५. हरिवंश पुराण ६३-६७।

६. श्रीमद्भागवत स्कन्द १.११.२१ मार्कण्डेय पुराण २.०।४

भूमि पर हुआ लोकवासनाओं और सुख भोगों के प्रति विराग होने के कारण आरम्भ में अशोक एवं बौद्धों ने जो विरोध प्रकट किया हो पर कालान्तर में भगवान् बुद्ध का परम कारुणिक व्यक्तित्व नाट्य एवं अन्य कलाओं के उद्गम का अखण्ड स्रोत बन गया।

आशय यह है कि भारत के महान् गौरवशाली इतिहास की यात्रा में वेद, धर्म, लोक-संस्करण राम, कृष्ण, शिव और बुद्ध एवं महावीर के तेजपूर्ण व्यक्तित्व, उनके संप्रदायों की उदात्त मान्यताएँ, लोकजीवन की विलास-लीलाएँ, ऋतूसवों और लोकोत्सवों पर परम्पराओं ने सर्व-लोकानुरजनी नाट्य विद्या के उद्भव और विकास में योग दिया और हमारे इतिहास में भास, अश्वघोष, शूद्रक, कालिदास और भवभूति जैसे महान् नाटककारों की गौरवशाली नाट्य कृतियों और भरतमुनि के नाट्यशास्त्र जैसे आकर कला ग्रंथ का प्रणयन हुआ। यद्यपि इस सुदीर्घ इतिहास में अनगिनत नाट्यकारों और नाट्यवृत्तियों का आविर्भाव हुआ होगा जो अपने अनुसंधान की प्रतीक्षा में हैं। संभव है कालप्रवाह ने उन्हें आत्मसात् कर लिया हो और अनुसंधान की पैनी दृष्टि वहाँ कभी भी पहुँच ही न पायी हो।

रूपकों के विकास का कालक्रम

नाटक और प्रकरण जैसे सर्वांगपूर्ण समृद्ध अनेकाकी रूपकों का विकास सदियों तक विकसित होती हुई नाट्य प्रवृत्ति का परिणाम है। एकाएक ही रूपकों के भेद 'नाटक' और 'प्रकरण' की रचना संभव नहीं है। भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में दस (नाटिका लेकर ग्यारह) रूपक-भेदों का विवरण प्रस्तुत किया है। मनमोहन घोष महोदय ने यह कल्पना की है कि एकाकी रूपकों से अनेकाकी समृद्ध रूपकों के विकास में लगभग बारह सौ वर्षों का समय लगा होगा। उनके विचार से दशरूपक के भेदों में पाँच क्रमिक अवस्थाएँ होनी चाहिए। प्रत्येक अवस्था के विकास में लगभग ढाई सौ वर्षों का समय होना चाहिए। शेक्सपियर और इन्सन के नाटकों में कालक्रम के अन्तर को देखकर उन्होंने यह अनुमान किया है। अंग्रेजी नाटकों के विशिष्ट रूपों के विकास में यदि ढाई सौ वर्षों का समय उपयुक्त है तो संस्कृत रूपकों के विशिष्ट रूपों के लिए बारह सौ वर्षों का समय उचित मालूम पड़ता है।^१ रूपकों के विकास की रूपरेखा निम्नलिखित है :—

- (१) एकाकी रूपक—भाण
- (२) एकाकी रूपक—वीथी, एक या दो पात्र।
- (३) एकाकी रूपक—व्यायोग, प्रहसन तथा उत्सृष्टांक, अधिकपात्र।
- (४) द्वयी रूपक—डिम और महामृग, अधिकपात्र।
- (५) पाँच से दश तक के रूपक—नाटक और प्रकरण, अधिकपात्र।^२

नाट्योत्पत्ति के काल-निर्धारण के सम्बन्ध में घोष महोदय द्वारा प्रस्तुत इस कृत्रिम प्रक्रिया से यदि हम सहमत न भी हो तो भी इसमें तो (प्राप्त प्रमाणों के आधार पर) कोई सदेह नहीं रह जाता कि भारतीय नाट्य रामायण-काल में प्रयोग का रूप धारण कर चुका था और

१. *Contributions to the History of Hindu Dramas*, p 8, M. M. Ghosh.

२. Hence the origin of Indo-Aryan dramas probably occurred much before 600 B. C.; when old Indo-Aryan was the only language in constant use among the Aryans.

—*Contributions to the History of Hindu Dramas* p 9 M. M. Ghosh

पाणिनि काल में नाट्य रचना और प्रयोग के लिए सूत्र रूप में उपलब्ध अवश्य था। अतः ईस्वी पूर्व पाँचवीं और छठीं सदी में भारतीय नाट्य क अस्मिता की हम कल्पना कर सकते हैं। संभव है ये आरम्भिक नाटक संस्कृत में ही लिखे गये हों, क्योंकि पाली और प्राकृत को बुद्ध से पूर्व लिखित साहित्य का सम्मानपूर्ण पद सम्भ्रान्त नहीं मिल पाया था। 'पञ्चरात्र' और 'दूतवाक्य' भास के दो रूपक संस्कृत भाषा में ही लिखे गये, उनमें प्राकृत का प्रयोग नहीं है।

नाट्योद्भव ईस्वी पूर्व छठीं सदी में—इन प्राप्ति सामग्रियों के आधार पर यह तो हम निश्चित रूप में घोषित कर सकते हैं कि ईस्वी पूर्व पाँचवीं सदी से पूर्व पाणिनि की अष्टाध्यायी की रचना होने तक नाट्य ही नहीं सूत्र रूप में नाट्यशास्त्र की भी रचना हो चुकी थी। किसी कलाप्रवृत्ति के स्वरूप एवं अन्य विशेषताओं के निर्धारण के लिए, शास्त्र की रचना के लिए मूल ग्रन्थों की रचना पहले हो लेती है तब शास्त्र की। पाणिनि में उल्लिखित नट-सूत्रों से कई सदियों पूर्व ही नाट्य-रचना और नाट्य-प्रयोग की परम्परा वर्तमान रही होगी। इस दृष्टि से वीरकाव्य काल में नाट्य अपना रूप धारण कर रहे थे। अनुमान से ईस्वी पूर्व दसवीं सदी वह समय हो सकता है परन्तु यदि वह समय मान्य न भी हो तो छठीं सदी में (वीरकाव्य काल में) नाट्य तथा उसके अंग—गीत और वाद्य का प्रयोग सम्राजों और उत्सवों में प्रचुरता से होता था। यदि पाँचवीं-छठीं सदी में शृंगार-प्रधान नाट्य एवं मगीत-कलाएँ नहीं रहती तो अर्थशास्त्र में नाट्य-प्रयोग के लिए उपयोगी रंगोपजीवी पुरुष, रंगोरजीविनी गणिकादामियों तथा गीत, वाद्य, पाठ्य, नृत्त और नाट्य के उल्लेख का क्या अर्थ होता।^१ कौटिल्य के काल में रंगोपजीवियों के लिए वेतन की भी व्यवस्था थी।

अतः नाट्योद्भव का अनुमानित समय ईस्वी पूर्व छठीं सदी से पहले होना चाहिए। यजुर्वेद में नाट्य के पात्र और अन्य सामग्रियों का उल्लेख उससे और भी पूर्व की ओर संकेत करता है। यह संभव है कि नाट्य-प्रयोक्ताओं में प्रतिभाशाली नाट्याचार्य अथवा कवि उन नाटकों का प्रयोग करते थे परन्तु परवर्ती नाटकों की तरह उनकी रक्षा न हो सकी, और वे हम तक न पहुँच सके।

तृतीय अध्याय

नाट्यमंडप

१. भरत-कल्पित नाट्यमंडप का स्वरूप
२. भारतीय वाङ्मय में नाट्यमंडप
३. यवतिका
४. दृश्यविधान

भरत-कल्पित नाट्यमंडप का स्वरूप

नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय में नाट्यमंडप का विवेचन है। प्राचीन रंगशालाओं के स्पष्ट हो जाने तथा इस ग्रन्थ में पाठ के त्रुटिपूर्ण होने से भरत-कल्पित नाट्यमण्डप का स्वरूप बहुत स्पष्ट नहीं है। आचार्य अभिनवगुप्त ने अपनी अभिनव भारती में इस सम्बन्ध में जो मतमतांतर प्रस्तुत किये हैं तथा आधुनिक विद्वानों ने इस सम्बन्ध में जो विचार-विमर्श प्रस्तुत किया है, उन सब के विश्लेषण के आधार पर हम भरत-कल्पित नाट्यमंडप का स्वरूप स्पष्ट करने का प्रयास करेंगे।

भरत ने आकार की दृष्टि से तीन प्रकार के नाट्यमंडपों का विधान किया है : विकृष्ट, चतुरस्र और व्यस्र। विकृष्ट नाट्यमंडप आयताकार, चतुरस्र वर्गाकार और व्यस्र त्रिकोण होता है।^१ अणु, रज से हस्त-दण्ड आदि के माध्यम से इन मण्डपों का माप होता है। इन सबका मान भरत ने विधिवत् निर्धारित किया है। अणु सबसे छोटा माप है और दण्ड सबसे बड़ा।^२ चार हस्त का एक दण्ड होता है। उपर्युक्त तीन प्रकार के नाट्यमंडपों में भी ज्येष्ठ, मध्य तथा कनिष्ठ आदि भेदों के आधार पर नौ अथवा अठ्ठारह भेदों की परिकल्पना की गई है। परन्तु अभिनवगुप्त इतने भेदों का विस्तार प्रयोग की दृष्टि से व्यावहारिक नहीं मानते। वह केवल सूक्ष्म शास्त्रीय चर्चा का विषय भले ही हो। ये अठ्ठारह भेद हस्त और दण्ड को भिन्न मापदण्ड मान लेने पर होते हैं। अन्यथा 'हाथभर का दण्ड' ऐसी कल्पना कर लेने पर नौ प्रकार के ही नाट्यमण्डप होते हैं।^३ भरत ने उनमें से केवल तीन ही प्रकार के नाट्यमण्डपों का विवरण प्रस्तुत किया है।

भरत ने विभिन्न आकार-प्रकार के जिन तीन नाट्यमंडपों का विवरण प्रस्तुत किया है वे तीनों ही मध्यम श्रेणी के हैं। ज्येष्ठ नाट्यमण्डप देवों के लिए उपयोगी होता है। मनुष्यों के लिए मध्य नाट्यमण्डप उपयोगी होता है। ज्येष्ठ नाट्यमण्डप के विशाल होने के कारण पात्र द्वारा उच्चरित पाठ्यांश पात्रों के लिए श्राव्य नहीं होता और न उसकी भावपूर्ण मुद्राएँ दृश्य तथा

१. ना० शा० २।८ (गा० ओ० सी०)।

२. ना० शा० २।१३-१६ (गा० ओ० सी०)।

३. एवं ब्रह्मास्य दृष्टा ते चाचले यद्यप्यनुयोगिनस्तथाऽपि समदावाविच्छेदार्थं निर्दिष्टा कदाचिदुपयोगो भविष्यतीति — अ० मा० भाग १, पृ० ४६

अनुमवगम्य ही हा पाती है। अतः विप्रकृष्ट का मध्यम प्रकार का प्रतिपादन किया है। पर कठिनाई है चतुरस्र नाट्यमण्डप को लेकर। उसका मध्यम प्रकार भी (६८×६८) विप्रकृष्ट (६८×३२) के मध्यम प्रकार से बड़ा ही होगा और भरत ने इससे बड़े नाट्यमण्डप की रचना का निषेध किया है। अतः यह तो स्पष्ट ही है कि भरत-प्रतिपादित तीनों प्रकार के नाट्यमण्डपों का क्षेत्रफल आयताकार मध्यम नाट्यमण्डप से छोटा होगा। भरत के अनुसार ३२×३२ हाथ का चतुरस्र नाट्यमण्डप अवर है, मध्यम नहीं और यह आयताकार मध्यम नाट्यमण्डप से छोटा भी होता है।^१ आयताकार के मध्यम तथा चतुरस्र के अवर (कनिष्ठ) नाट्यमण्डप का माप निर्धारित किया गया है पर त्र्यस्र या त्रिकोण का नहीं। अभिनवगुप्त के अनुसार वह आयताकार या वर्गाकार नाट्यमण्डपों के सन्दर्भ में चौसठ या बत्तीस हाथ का हो सकता है।^२

विप्रकृष्ट मध्यम नाट्यमण्डप—विप्रकृष्ट (आयताकार) मध्यम नाट्यमण्डप मनुष्य के लिए उपयोगी तथा सबसे बड़ा होता है। यह आयताकार होता है, लम्बाई चौड़ाई की अपेक्षा दुगुनी होती है। अतः लम्बाई तो चौसठ हाथ और चौड़ाई ३२ हाथ होती है। भरत के निर्देश के अनुसार इस नाट्यमण्डप की रचना से पूर्व उस निर्धारित भूमि का परिणोधन स्वस्थ बैलो द्वारा करना चाहिए कि भूमि में अस्थि कील और कपाल आदि अशुभ पदार्थ वहाँ न रहने पाएं। तदनन्तर उजले दृढसूत्र की सहायता से भूमि का माप करना चाहिए। माप इस सतर्कता से हो कि सूत्र टूटने न पाए, ऐसा होना परम्परा के अनुसार नाट्यप्रयोग के लिए अमगलजनक माना जाता था। भरत ने इस आयताकार विप्रकृष्ट मध्यम नाट्यमण्डप को दो समान भागों में विभाजित किया है, वह आयताकार नाट्यभूमि ३२×३२ हाथ के दो वर्गाकार भूखण्डों में बँट जाती है। अग्रभाग के ३२×३२ हाथ की वर्गाकार भूमि में प्रेक्षकोपवेशन होता है, तथा शेष ३२×३२ हाथ के पृष्ठभाग में क्रमशः रंगपीठ, रगशीर्ष और नेपथ्यगृह के लिए स्थान नियत रहता है। सबसे पीछे १६×३२ हाथ में नेपथ्यगृह के लिए स्थान नियत रहता है और शेष आधे भाग में रगपीठ, रगशीर्ष और मत्तवारणी भी होती है। रगपीठ ही मुख्य रंगभूमि है, जिसके दोनों ओर ८×८ हाथ की मत्तवारणी होती है, अतः रगपीठ तो १६×८ हाथ के व्यास में फैला होता है और रंगपीठ तथा नेपथ्यगृह के मध्य ३२×८ के व्यास में रगशीर्ष होता है जहाँ पात्र रंगभूमि पर जान के लिए नेपथ्यगृह से आकर प्रस्तुत होते हैं तथा प्राप्तिपट तथा अन्य बहुत से नाट्य-व्यापार भी होते हैं जो मुख्य रंगभूमि पर प्रत्यक्ष रूप से प्रदर्शित नहीं होते।^३

रंगपीठ : रंगशीर्ष—विप्रकृष्ट मध्यम नाट्यमण्डप में रगपीठ, रगशीर्ष तथा मत्तवारणी के सम्बन्ध में आधुनिक विद्वानों में बहुत अधिक मतभेद है। यह विशेषकर नाट्यशास्त्र के पाठ तथा अभिनवगुप्त की अभिनव भारती के कारण है। बी० राघवन् तथा मन्काद महोदय तो अभिनवगुप्त की परम्परा में रगपीठ और रगशीर्ष की पृथक् स्थिति स्वीकार करते हैं जब कि मनोमोहन घोष तथा सुब्बाराव प्रभृति विद्वान् रगपीठ और रंगशीर्ष की पृथक् स्थिति स्वीकार न कर उन्हें पर्यायवाची शब्द के रूप में प्रतिपादित करते हैं। उनकी दृष्टि से नाट्यमण्डप पर रगपीठ

१. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली (१९३२), पृ० ४८३।

२. अ० भा० भाग १, पृ० ७०।

३. ना० शा० २।१०-२१, ३३-३४, रंगपीठ तन-कार्य विविदष्टेन कर्मणा।

से भिन्न रंगशीर्ष की स्थिति नहीं है। उनकी दृष्टि से आचार्य अभिनवगुप्त की एतत्सम्बन्धी मान्यता त्रुटिरहित नहीं है। रंगशीर्ष और रंगपीठ की वस्तुस्थिति का सम्बन्ध मूलग्रन्थ के पाठ पर ही निर्भर करना चाहिए। रंगपीठ और रंगशीर्ष की एकता के समर्थन में उनके तथा सुब्बाराव के निम्नलिखित तर्क हैं^१ :—

(अ) रंगमण्डप की रक्षा के संदर्भ में नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में 'रंगपीठ' का दो बार प्रयोग हुआ है, रंगशीर्ष का नहीं।^२

(आ) विभिन्न आकार-प्रकार के नाट्यमण्डपों का विवरण देने हुए भरत ने रंगशीर्ष का प्रयोग किया है न कि रंगपीठ का।^३

(इ) आयताकार विप्रकृष्ट मध्य नाट्यमण्डप में मिट्टी भरने तथा उसके धरातल को सुन्दर एवं परिष्कृत बनाने के प्रसंग में रंगशीर्ष का तीन बार प्रयोग हुआ है, रंगपीठ का नहीं। अतः रंगपीठ का रंगशीर्ष से पृथक् अस्तित्व नहीं है।

(ई) त्र्यम्ब नाट्यमण्डप के विधान के प्रसंग में दो बार रंगपीठ शब्द का प्रयोग हुआ है, रंगशीर्ष का नहीं।^४

घोष महोदय तथा सुब्बाराव प्रभृति विद्वान् उपर्युक्त आधारों पर रंगपीठ को रंगशीर्ष से पृथक् नहीं मानते। उनकी दृष्टि से संपूर्ण रंगभूमि मुख्य रूप से तीन ही बार विभाजित होती है। सबसे पीछे एक-चौथाई में नेपथ्यगृह तथा रंगशीर्ष और तीन-चौथाई में प्रेक्षकोपवेशन रहता है। सुब्बाराव महोदय तो रंगशीर्ष के लिए १६ × ३२ हाथ का स्थान निर्धारित करते हैं और उनकी दृष्टि से रंगशीर्ष पर मत्तवारणी के लिए स्थान निर्धारित नहीं है। मूलग्रन्थ के प्रतिकूल यह विचार-धारा है।^५

आचार्य अभिनवगुप्त ने रंगशीर्ष और रंगपीठ की पृथक्ता का प्रतिपादन किया है।^६ डी० आर० मनकाद, बी० राघवन् और आचार्य विश्वेश्वर प्रभृति विद्वान् आचार्य अभिनवगुप्त के विचारों के अनुयायी हैं। रंगभूमि के सम्बन्ध में आचार्य अभिनवगुप्त ने यह कल्पना की है कि रंगमण्डप मानवाकार उत्तान सोया हुआ हो। प्रेक्षकोपवेशन कटि से पाँच तक का विस्तृत भाग है। रंगपीठ कटि के ऊपर वक्षस्थल या पृष्ठ का मध्य भाग है। रंगपीठ और नेपथ्य के मध्य का रंगशीर्ष मानो नाट्यरूपी मानवशरीर का शिरोभाग है। इसी अर्थ में रंगशीर्ष यह नाम भी उपयुक्त होता है। इसका व्यास ८ × ३२ हाथ हो, यह आवश्यक नहीं है। मध्य में ८ × ८ हाथ वैदिका के लिए निर्धारित होता है। शेष में पात्र विश्राम करते हों तथा प्रभाववृद्धि के अन्य साधन एवं उपादान रहते हों। मनकाद महोदय ने अभिनवगुप्त के विचारों के आधार पर रंगपीठ और रंगशीर्ष की पृथक्ता के समर्थन में निम्नलिखित तर्क दिया है^७—

१. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली, पृ० ५६१, १९३३। —म० मो० घोष।

२. ना० शा० २।३४-३५, २।१००।

३. ना० शा० २।७ २-७५।

४. ना० शा० २।१०२-१३।

५. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली, पृ० ५६२, १९३३। म० मो० घोष तथा अभिनव भारती : भूमिका, पृ० ४३५, सुब्बाराव, द्वि० सं०।

६. ना० शा० २६८ १२ २३ रंगपीठ पञ्चिरसोमंथ्ये अ० मा० मा० १ पृष्ठ २१०

७. हिन्दू थियेटर डी० आर० मनकाद इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली १९३३, पृ० ४८४ ५

अ रंगपाठ और रंगशीर्ष दोनों भिन्न पत्रों का एक ही शीर्षक में उल्लेख
(आ) रंगशीर्ष का विप्रकृष्ट नाट्यमण्डप में उन्नत तथा चतुरस्र में सम होना,
(इ) रंगशीर्ष और रंगपीठ के मध्य यवनिका की स्वीकृति तथा नाट्यमण्डप की मानव-
शरीर से अनुरूपता ।

राघवन् महोदय भी अभिनवगुप्त के विचारों से पूर्णतया सहमत हैं। उन्होंने घोष
महोदय की मान्यता का खण्डन करते हुए प्रतिपादित किया है कि नाट्यशास्त्र के द्वितीय
अध्याय के अतिरिक्त प्रथम अध्याय में भी नाट्यमण्डप के अनेक अंगों का उल्लेख है, उसमें रंगपीठ
तथा वेदिका का उल्लेख होना बड़ा ही महत्वपूर्ण है। इसी वेदिका में अग्नि अधिष्ठात्री देवी के
रूप में स्थापित होती है। यह वेदिका ही रंगशीर्ष है और रंगपीठ के पृष्ठभाग में ८ × ८ हाथ के
वर्गाकार व्यास में यह मानव के शीर्षाकार में उठी हुई है। पूर्वर्ग के प्रमग में यही पर रंगपूजा
होती है। अतः रंगशीर्ष रंगपीठ से भिन्न है।^१ मन्कद और राघवन् महोदय रंगशीर्ष का व्यास
क्रमशः ८ × ३२ तथा ८ × ८ हाथ मानते हैं, अन्य बातों में दोनों के विचारों में समानता है।^२
आचार्य विश्वेश्वर ने अभिनव भारती की टीका में^३ मूलग्रन्थ की अस्पष्टता को दूर करने के लिए
'रंगशीर्ष प्रकल्पयेत्' इस तबीन पाठ की परिकल्पना की है। 'नामैकदेशग्रहणे नाममात्रस्य ग्रहणम्'
इस श्रुत्या के अनुसार रंगपद से रंगपीठ और शीर्षपद से रंगशीर्ष का ग्रहण होगा। इससे समस्या
का समाधान तो हो जाता है, पर अभिनवगुप्त प्राचीन पाठ के आधार पर ही रंगपीठ और रंग-
शीर्ष की पृथक्ता की कल्पना करते हैं। डॉ० याज्ञिक और सी० बी० गुप्त प्रभृति विद्वान् रंगपीठ
और रंगशीर्ष की पृथक्ता की स्थापना तो करते हैं पर अपने विचारों के समर्थन में उन्होंने कोई
तर्क नहीं दिया है।^४

विद्वानों में रंगपीठ और रंगशीर्ष की पृथक्ता के सम्बन्ध में विभिन्न विचारवाराएँ हैं।
अभिनवगुप्त की मान्यता के अतिरिक्त मूलग्रन्थ के २।३४-३५ में जो अस्पष्टता हो परन्तु २।६८
में रंगपीठ और रंगशीर्ष इन दोनों का पृथक् उल्लेख दोनों की पृथक्ता का स्पष्ट सूचक है। नाट्य-
प्रयोग की व्यावहारिकता और उपयोगिता की दृष्टि से भी दोनों की पृथक्ता ही उचित है।^५
रंगपीठ तो मुख्य रंगभूमि है जहाँ पर पात्र अपना अभिनय प्रस्तुत करते हैं। रंगशीर्ष को दो उपयोग
हैं। ८ × ८ हाथ के व्यास में बनी वेदिका पर रंगपूजा होती है, शेष दोनों भागों में नेपथ्य से
विभिन्न वेषभूषा से सुसज्जित हो पात्र अपनी भूमिका में प्रस्तुत होने के लिए प्रतीक्षा में रहते हैं।
प्रतीक्षा और विश्राम की इस रंगभूमि के प्रसाधन के लिए 'शुद्धादर्शतरमाकार' का विधान किया
है। क्योंकि रंगभूमि के इस मनभावत परिवेश में पात्रों की अभिनयकुशलता को मानो और भी
प्रेरणा मिलनी है। अतः नेपथ्य और रंगपीठ के मध्य ऐसी रमणीय रंगभूमि की कल्पना उचित ही
है और भरत के विचारों के अनुरूप भी।

रंगशीर्ष और षड्दारुक की संयोजना—रंगशीर्ष के प्रसाधन के लिए षड्दारुक, नेपथ्य-

१. वेदिका रक्षणे बहिः। ना० शा० १।८५, ६८, ६९, ७०।

२. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली, बी० राघवन्, पृ० ६६१ (१९३३)।

३. हि० ग्र० भा०, पृ० २६४-५।

४. इण्डियन थियेटर पृ० ४० वाञ्छिक तथा इण्डियन थियेटर पृ० ३४ सी० बी० गुप्त।

५. रंगपीठ ततः कायन् रंगशीर्ष तु कर्णव्य ना० शा० १६८

गृह की ओर दो द्वार, रंगशीर्ष की भूमिका शुद्ध जल-मय की तरह समतल होना तथा उस भूमि का नाना रंगों के रत्नों के जडने का विधान किया है। अभिनव भारती के अध्ययन से प्रतीत होता है कि पङ्कटिका के सम्बन्ध में आचार्यों में परस्पर मतभेद है। प्रथम मत के अनुसार रंगशीर्ष के पृष्ठभाग में आठ तथा चार हाथ की दूरी पर चार स्तम्भ रहते हैं तथा एक लम्बी शहतीर इन स्तम्भों के ऊपर और नीचे रखी रहती है, इस तरह पङ्कटिका की योजना होती है। द्वितीय मत के अनुसार उतने ही स्तम्भ और काष्ठखण्ड होते हैं पर स्तम्भ स्थान की दूरी में कुछ अन्तर की कल्पना की गई है। तृतीय मत के अनुसार पङ्कटिका की कल्पना अत्यन्त समृद्ध है। इस मत के अनुसार काष्ठशिल्प की छ. विधियाँ—उह, प्रत्यूह, निर्यूह, सजवन, अनुवव और कुहर का प्रयोग होता है। इन काष्ठों पर कलात्मक लतावध आदि की मनोहर नक्काशी की जाती थी।^१ तीसरा मत काष्ठशिल्प कला की दृष्टि से अत्यन्त मूल्यवान् है। राव महोदय ने (अभिनव भारती के प्रथम भाग के अन्त में) पङ्कटिका की भिन्न कल्पना की है, उनके विचार से रंगपीठ रंगभूमि की निचली सतह है 'रंगशीर्ष' उसकी ऊपरी छत। रंगशीर्ष में छ काष्ठखण्ड इस प्रकार प्रयुक्त होते हैं कि वह दृढ़ हो तथा नाट्य-प्रयोग के क्रम में मारपीट, उठापटक के भयानक प्रदर्शनों में वह यथावत् रहे तथा उच्चरित पाठ्य भी पूर्णतया प्रतिध्वनित हो प्रेक्षकों तक पहुँच सके। नि सन्देह राव महोदय की कल्पना का आधार है आधुनिक भवन-निर्माण कला का विकसित विज्ञान तथा अभिनवगुप्त की मान्यता का आधार है प्राचीन भवन-निर्माण कला की अपरिमित ज्ञानराशि। दोनों ही की दृष्टि नाट्य की उपयोगिता और सौन्दर्य के उत्कर्ष की ओर है।

मत्तवारणी—मत्तवारणी के संबंध में भरत ने यह परिकल्पना की है कि वह रंगपीठ के पार्श्व में हो, उसी के प्रमाण के अनुरूप हो, उसमें चार स्तम्भ हों। वह डेढ़ हाथ ऊँची हो तथा उन दोनों (ओर की मत्तवारणी) के तुल्य रंगमंडप (रंगपीठ या प्रेक्षकगृह) होना चाहिए।^२ इन प्रमाणों के अनुसार उसकी रचना वेदिका के पार्श्व में होनी चाहिए। मत्तवारणी के भरत निरूपित विधान में कई प्रकार की अस्पष्टताएँ हैं। 'रंगपीठस्य पार्श्व' के पाठ के अनुसार यह मत्तवारणी रंगपीठ के दोनों ओर होती है या एक ही पार्श्व में। मत्तवारणी डेढ़ हाथ ऊँची हो पर किससे, यह भी अनिर्णीत-सा रह जाता है। क्योंकि यदि रंगपीठ के दोनों ओर हो तो रंगपीठ का व्यास १६×८ हाथ न होकर ८×८ हाथ हो जाता है, यदि यह मत्तवारणी वर्गाकार न होकर रंगशीर्ष की वेदिका के पार्श्व तक फैली हो तो यह आयताकार होती है। इनके संबंध में प्राचीन एवं आधुनिक विद्वानों में परस्पर विभिन्न मान्यताएँ हैं। हम उनकी समीक्षा करते हुए कुछ निश्चित निष्कर्षों पर पहुँचने का प्रयास करेंगे।

विभिन्न आचार्यों की मान्यताएँ—मत्तवारणी शब्द का प्रयोग प्रायः कोशग्रंथों, साहित्य-ग्रंथों में नहीं मिलता। यह 'मत्तवारण' शब्द पुल्लिङ्ग है। इसी पुल्लिङ्ग शब्द का प्रयोग सुबन्धु और दामोदर गुप्त ने भी किया है। शब्दकल्पद्रुम में इसका अर्थ 'वरण्डा' से अभिप्रेत है। आटे महोदय के मतानुसार इस शब्द के दो अर्थ होते हैं—एक मतंगज, दूसरा मत्तो को वारण करने

१. अ० भा० भाग-१, पृ० ४४४। सुब्बाराव।

२. रंगपीठस्य पार्श्वे तु कर्त्तव्या मत्तवारणी। चतुः स्तम्भसमायुक्ता रंगपीठ प्रमाणतः ॥

अध्यर्थ इत्येतेष्वेन कर्त्तव्या मत्तवारणी।

इत्येतेष्वेन तपोस्तुल्य कर्त्तव्य रंगमंडपम्। भा० शा० २ ६१-६५

वाला प्रामाद और वीथिया का वरण्य परन्तु एसी परंपरा ज्ञान पर भी आचार्य अभिनवगुप्त एवं अन्य आचार्यों ने स्वीकृत 'मत्तवारणी' शब्द का भी 'वरण्डा' के अर्थ में प्रयोग किया है।

आचार्य अभिनवगुप्त के मतानुसार मत्तवारणी के दो अर्थ होने हैं। देवमदिगे में प्रदर्शिता भूमि की तरह नाट्यमंडप के चारों ओर फैली हुई आठ हाथ की यह भूमि ही मत्तवारणी होती है अथवा रंगपीठ के दोनों पाश्वर्कों में ८×८ हाथ के वर्गाकार व्यास में फैली समचतुरस्र भूमि मत्तवारणी होती है।^२ द्वितीय मत अभिनवगुप्त को अभिप्रेत मान्य हो सकता है। क्योंकि रंगपीठ ही समस्त नाट्यव्यापार का केन्द्र होता है, इसका मत्तवारणी से नीचा होने का कोई अर्थ नहीं है।^३ अतः रंगपीठ के प्रमाण के अनुरूप तथा उसके दोनों पाश्वर्कों में होती है। परन्तु मत्तवारणी से संबंधित श्लोक में एकवचनात् 'पाश्वर्' शब्द के प्रयोग के कारण रंगपीठ के सम्मुख मत्तवारणी का विधान किया है, और वह रंगपीठ के दोनों ओर का 'वरण्डा नहीं अपितु 'मत्तगजों की श्रेणी' रंगपीठ के सम्मुख शोभा-समृद्धि के लिए अंकित रहती है। यह चित्रित मत्तवारणी इन्द्र के ऐरावत के प्रतीक के रूप में वर्णमान रहती है। मत्तवारणी की यह श्रेणी चार स्तंभों में बंधी रहती है। यह कल्पना समृद्ध तो है ही, एकवचनात् 'पाश्वर्' शब्द का समाधान भी हो जाता है।^४ आचार्य विश्वेश्वर ने सम्बद्ध श्लोक में 'पाश्वर्' के स्थान पर 'पाश्वर्योः' और मत्तवारणी के स्थान पर पुनर्लिखित द्विवचनान्त 'मत्तवारणौ' का पाठ स्वीकार किया है। पाठ-परिवर्तन में मूलपाठ के मोन्दर्य में क्षति पहुँचती है और अभिनवगुप्त के मतानुरूप भी यह नहीं हो पाता।^५

उपर्युक्त मतों की समीक्षा करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि आचार्य अभिनवगुप्त का मत ही व्यावहारिक प्रतीत होता है। एकवचनात् 'पाश्वर्' शब्द के प्रयोग के कारण जो भ्रम उत्पन्न होता है उसका भी अन्य श्लोक में 'तयोः' यह द्विवचनान्त पाठ उपलब्ध होने के कारण दो मत्तवारणियों का स्पष्ट विधान हो जाता है। रंगपीठ के दोनों ओर की यह मत्तवारणी समचतुरस्र होती है, ८×८ हाथ के वर्गाकार भूमि में फैली रहती है। यह न तो रंगपीठ के सम्मुख होती है और न आयताकार ही। अतः मुब्वाराव की 'मत्तगजों की श्रेणी' अथवा विश्वेश्वर द्वारा नवीन पाठ की परिकल्पना की आवश्यकता ही नहीं होती। अतः अभिनवगुप्त की मान्यता ही उचित है। डी० आर० मन्कद, वी० राघवन् तथा याज्ञिक महोदय भी इसी मत में सहमत हैं।^६

मत्तवारणी का स्तर—मत्तवारणी रंगपीठ के दोनों पाश्वर्कों में वर्गाकार भूमि में रहती है, रंगभूमि के वह बाहर नहीं होती। पर उसका स्तर क्या होता है यह मूलपाठ में अस्पष्ट-सा है। स्वभावतः प्राचीन एवं आधुनिक आचार्यों में मतमतान्तर है। मूलपाठ में अस्पष्ट-सा निर्देश है कि वह डेढ़ हाथ ऊँची हो, पर किमसे ? रंगपीठ या प्रेक्षकोपवेशन में ? आचार्य अभिनवगुप्त ने इस संवय में तीन मत उपस्थित किये हैं—रंगपीठ से डेढ़ हाथ ऊँची हो, आधा हाथ ऊँची हो,

१. संस्कृत-इंग्लिश प्रैक्टिकल डिक्शनरी, पृष्ठ ४१६, मत्तवारण्यो वरण्डकाः वासवदत्ता-सुवन्धु दिव्य धराधरभूमिरिव राजति भद्रपारणोपेता—कुट्टनीमत।

२. अ० भा० भाग १, पृष्ठ ६०-६५।

३. हिन्दू थियेटर, पृष्ठ ४८५।

४. अ० भा० भाग १, पृष्ठ ४४१ (द्वि० सं०)।

५. हि० अ० भा० पृष्ठ ३१२

६. हिन्दू थियेटर डी० आर० मन्कद पृष्ठ ५० वी० राघवन् १० हि० क्वा०, पृष्ठ ६६३ १६३६)

रगपीठ और दोनो मत्तवारणियो की ऊँचाई तुल्य हो। घोप महोदय ने तो प्रेक्षकोपवेशन और मत्तवारणी दोनो को समान स्तर का प्रतिपादित किया है और रगपीठ को दोनों की अपेक्षा नीचा। आचार्य विश्वेश्वर ने यहाँ भी अर्थ की सगति के लिए पाठ-परिवर्तन स्वीकार किया है। उन्होंने नाट्यशास्त्र २।६१ में रगमंडप के स्थान पर 'रंगपीठकम्' तथा अभिनव भारती के रगपीठकम् के स्थान पर 'रगमंडप' यह पाठ सङ्गोचित किया है।^१ ऐसा पाठ स्वीकार कर लेने पर दोनो मत्त-वारणियों के तुल्य रंगपीठ तथा रगमंडप की अपेक्षा मत्तवारणी डेढ़ हाथ ऊँची होती है। इसमें यही सिद्ध होता है कि मत्तवारणी और रगपीठ दोनो का स्तर एक होता है। प्रेक्षकगृह का आसन निम्नस्तर का भी हो सकता है।

चतुरस्र नाट्यमंडप—भरत के अनुसार चतुरस्र नाट्यमंडप वर्गाकार ३२ × ३२ हाथ का होता है। इसकी लम्बाई और चौड़ाई दोनो समान है।^२ इस चतुरस्र समतल भूमि का विभाजन सूत्र के द्वारा होता है। पकी हुई ईंटो से भित्ति-रचना होती है।^३ उसके उपरान्त इस वर्गाकार चतुरस्र नाट्यमंडप में चौबीस स्तम्भों की रचना होती है, जो नेपथ्यगृह से प्रेक्षकगृह तक निश्चित दूरी पर रहते हैं। ये स्तम्भ पुत्तलिकाओ से अलंकृत रहते हैं। उन पर कमल के पुष्प अंकित होते हैं तथा वे इतने दृढ़ होते हैं कि ऊपर की छत को धारण कर सकें। इस चतुरस्र समतल नाट्य-मंडप के मध्य आठ हाथ वर्गाकार भूमि का रंगपीठ होता है, और उसके दोनो पाश्वर्षों में १२ × ८ हाथ की आयताकार भूमि में चार स्तम्भों वाली मत्तवारणी सुशोभित रहती है। चतुरस्र का रंगशीर्ष सम होता है^४ और विप्रकृष्ट की ही तरह रंगपीठ के पृष्ठभाग में चतुरस्र का नेपथ्यगृह ८ × ३२ हाथ में रहता है और प्रेक्षकोपवेशन १२ × ३२ हाथ में। वस्तुतः भरत ने रगपीठ को छोड़ नाट्यमंडप के किसी अन्य अंग-उपांग का माप नहीं दिया है परन्तु रंगपीठ तथा विप्रकृष्ट मध्य नाट्यमंडप के विवरण के आधार पर अन्य की भी पङ्क्तिपत्ता की जाती है।^५

त्र्यस्र नाट्यमंडप—त्र्यस्र नाट्यमंडप त्रिकोण होता है। चतुरस्र के अनुसार ही इसकी भित्ति एवं स्तम्भ-रचना होगी। इसका रगपीठ मध्य में होता है और त्रिकोण। इस नाट्यमंडप में दो द्वार तो रंगपीठ के पृष्ठभाग में होते हैं, जिससे नेपथ्यगृह से पात्र प्रवेश कर सकें और एक द्वार विप्रकृष्ट और चतुरस्र नाट्यमंडप की तरह रंगपीठ के सम्मुख प्रेक्षकगृह में सामाजिक जन के प्रवेश के लिए होता है। द्वार के विवेचन के प्रसंग में ही अभिनवगुप्त ने छः द्वारों का उल्लेख भी किया है। नेपथ्य और रगशीर्ष भी त्रिकोण ही होते हैं।^६ त्र्यस्र नाट्यमंडप का माप भरत ने नहीं

१. रंगपीठापेक्षया (रंगमंडपापेक्षया) सार्धैश्चस्तपरिमाण्य उच्छ्रयाय (संशोधित पाठ) हि० अ० भा० पृ० ३१८-६।
२. समन्ततश्च कर्त्तव्या हस्ताः द्वात्रिंशदेवतु । ना० शा० २।८६।
३. बाह्यतः सर्वतः कार्यं भित्तिः श्लिष्टेष्का वृद्धा । ना० शा० २।८६।
४. श्रष्टहस्तं तु कर्त्तव्यं रंगपीठ प्रमाणतः । चतुरस्रं समतलं वेदिकासमलंकृतम् । ना० शा० २।८८।
५. ना० शा० २।१००।
६. त्र्यस्रं त्रिकोणं कर्त्तव्यं नाट्यवेशम प्रयोक्तृभिः ।
मध्येत्रिकोणमेवास्य रंगपीठं तु कारयेत् ।
द्वारं तेनैव कोणेन कर्त्तव्यं तस्य वेश्मनः ।
द्वितीयं चैव कर्त्तव्यं रंगपीठस्य पृष्ठतः
ना० शा० २।१०२ गा० अ० सी०

प्रस्तुत किया है। परन्तु अभिनवगुप्त ने अनुमान किया है कि विक्रमचन्द्र मध्यम नाट्यमण्डप की तरह इसकी प्रत्येक भुजा ६४ हाथ और चतुरस्र नाट्यमण्डप के समान ३२ हाथ की हो सकती है।^१

नाट्यमण्डप के कुछ अन्य अंग—नाट्यमण्डप के मुख्य भाग रंगपीठ और रंगशीर्ष के रचना-विधान के उपरान्त भरत ने नाट्यमण्डप ने सवर्धित अंग अंगोपांगों की रचना का भी विस्तृत विवरण प्रस्तुत किया है। इन विधियों में भित्ति-कर्म, दाम्-कर्म, स्तम्भ-रचना, द्वार-रचना और प्रेक्षकों की आसन-प्रणाली मुख्य हैं।

भित्ति-रचना—नाट्यमण्डप का आधार तो भित्ति ही है। इसी भित्ति में स्तम्भ, नागदन्त (खूँटी), वातायन तथा द्वार आदि की रचना होनी है। भित्ति ऐसी हो जिसमें वातायन छोटे हों, पवन मन्द-मन्द बहे, वेग से नहीं। सम्मुख द्वार न हो कि उच्चरित शब्द प्रतिध्वनित नहीं होने पाए। द्वार और वातायन की रचना द्वारा नाट्य-प्रयोग अधिकाधिक श्राव्य हो सके, तथा उच्चरित स्वरों को गम्भीर-स्वरता प्राप्त हो।^२ नाट्यमण्डप की भित्ति चारों ओर में श्लिष्ट ईंटों से बनी हो।^३

भित्ति प्रसाधन—भरत ने भित्ति-प्रसाधन का अत्यन्त कलात्मक और परिष्कृत रूप प्रस्तुत किया है। भित्ति-रचना के उपरान्त भित्ति-लेप तथा सुधाकर्म (चूना पोतना) करना चाहिए। अभिनवगुप्त के मत में भित्ति-लेप का कार्य शङ्ख, बालू और गिटुहा आदि के चूड़े से होना चाहिए।^४ नाट्यमण्डप की भित्ति के चारों ओर में परिमृष्ट तथा अत्यन्त शोभन हो जाने पर चित्र-रचना का विधान है। चित्रकर्म में सुन्दर नर-नारी, हरे-भरे वृक्षों के आलिंगन-पाश में बँधी सुकुमार लताएँ तथा मानव-जीवन के भोग-विलास की सुकोमल भावनाएँ उन सुन्दर भित्तियों पर अंकित हों।^५ भित्तियों के इन प्रसाधन-विधान को देखकर मौर्यकाल से गुप्तकाल तक के वैभवशाली प्रामादों और वीथियों में पनपनी सुकुमार विलास-लीलाओं की स्मृति उभर उठनी है।

भरत ने विक्रष्ट नाट्यवेश्म के लिए भित्ति का यह विधान किया है। परन्ति मदेह चतुरस्र नाट्यमण्डप की भित्ति भी इसी साज-सज्जा से निर्मित होती है।

स्तम्भ-रचना—भरत ने दृढ नाट्य-मण्डपों की रचना के लिए भित्तियों के साथ स्तम्भों के स्थापन एवं रचना का भी विधान किया है। स्तम्भ-स्थापन की विधि के प्रसंग में चारों वर्णों के स्तम्भों के मूल में स्वर्ण, रजत, ताम्र और लौह आदि धातुओं के रखने का विधान है। विभिन्न नाट्य-मण्डपों में कुल कितने स्तम्भ हों, यह स्पष्ट नहीं है। भरत ने इन स्तम्भों का विधान चतुरस्र नाट्यमण्डप के विवरण के प्रसंग में किया है। भरत के अनुसार तो चतुरस्र नाट्यमण्डप के लिए केवल २४ स्तम्भों की आवश्यकता है जिनमें से दस स्तम्भ तो प्रेक्षागृह में 'सोपानाकृति' आसनो

१. उभयानुग्रहाच्च विक्रष्टचतुरस्रमानद्वयमेव भवति । अ० भा० भाग १, पृष्ठ ७० ।

२. तस्मान्निवातः कर्तव्यः कर्तुं भिः नाट्यमण्डपः ।

गम्भीरस्वरता येन कुतपस्य भविष्यति । ना० शा० २।८१ ख, ८२ क (गा० ओ० सी०) ।

३. ना० शा० २।८६ ।

४. अ० भा० भाग १, पृ० ६४ ।

५. भित्तिष्वथ विलिप्तास्तु परिमृष्टस्तु सर्वतः ।

के बाहर होंगे शष छ स्तम्भ पूर्वस्थापित स्तम्भों से चार-चार हाथ के अन्तर पर दक्षिण और उत्तर की ओर होने चाहिए इन मोलह स्तम्भों के अतिरिक्त शष आठ स्तम्भों की भी स्थापना करनी चाहिए जिन पर आठ हाथ के स्तम्भ भी रखे हों ।^१

स्तम्भों की स्थापना और संख्या—आचार्य अभिनवगुप्त ने इन स्तम्भों के स्थापन के सम्बन्ध में आचार्य शंकुक, भट्ट लोल्लट, वार्तिककार तथा भट्टतौत के मतों को प्रस्तुत किया है, क्योंकि स्तम्भ के सम्बन्ध में भरत के विचार पर्याप्त स्पष्ट नहीं हैं। पर इन चारों आचार्यों की स्तम्भ-स्थापना-सम्बन्धी मान्यताएँ भी परस्पर-विरोधी हैं और अंशतः अस्पष्ट भी। शंकुक ने ३२ × ३२ हाथ के वर्गकार नाट्यमण्डप को शतरंज के फलक की तरह समान आकार के ६४ चतुष्कोणों में विभाजित किया है। शंकुक की कल्पना के अनुसार छ स्तम्भ रंगपीठ के पृष्ठभाग तथा ६ अग्रभाग में हैं। शेष बारह प्रेक्षकोपवेशन में समान दूरी पर रहते हैं।^२ परन्तु भट्टलोल्लट और वार्तिककार की स्तम्भ-कल्पना अधिक उपोयोगी मान्यता पड़ती है, क्योंकि ये दोनों आचार्य तो चार ही स्तम्भों को प्रेक्षकगृह में स्थान देते हैं, शेष बीस में से छ-छ रंगपीठ के पृष्ठ और अग्रभाग में तथा छ को नेपथ्यगृह में स्थान देते हैं।^३ प्रेक्षकगृह में स्तम्भों की न्यूनता के कारण प्रेक्षकों को नाट्य-प्रयोग देखने में सुविधा होती है। भट्टतौत की दृष्टि से तो प्रेक्षकगृह में बारह स्तम्भ, तथा रंगपीठ के पृष्ठ एवं अग्रभाग में चार-चार स्तम्भ तथा शेष चार नेपथ्यगृह में स्थापित होते हैं। अभिनवभारती के त्रुटिपूर्ण पाठ के कारण इन आचार्यों के विचार पर्याप्त स्पष्ट नहीं हो पाये हैं। आचार्य विश्वेश्वर ने इन त्रुटियों को दूर कर संशोधित पाठ स्वीकार किया है।^४

स्तम्भों का प्रसाधन—आचार्य अभिनवगुप्त ने अपना यह मन्तव्य स्पष्ट कर दिया है कि ये स्तम्भ परस्पर आठ हाथ की दूरी पर न हों।^५ ये स्तम्भ मंडप (छत) तथा शहतीर धारण करने के कारण दृढ़ तो हों ही, पर उन पर पुत्तलिकाओं के मनोहर चित्र भी अंकित हों जिससे नाट्यमण्डप में सुन्दरता और सुरुचि का वातावरण हो।^६ यह स्तम्भ-विधान तो विशेष रूप से चतुरस्र नाट्यमण्डप के लिए है पर विकृष्ट नाट्यमण्डप का आकार बड़ा होने से उसमें अधिक स्तम्भों की आवश्यकता होती है। अभिनवगुप्त ने यह भी स्पष्ट कर दिया है कि ये २४ स्तम्भ तो षड्दरुक पर स्थापित स्तम्भों के अतिरिक्त हैं। अतः चतुरस्र में अट्ठाइस तथा विप्रकृष्ट में उससे भी अधिक स्तम्भों की स्थापना होती है। पर त्रिकोण प्रेक्षकगृह में स्तम्भों की संख्या अपेक्षाकृत कम होती है।^७

द्वार-रचना—भरत ने रंगशीर्ष के पृष्ठ भाग में स्थित नेपथ्य गृह में दो द्वारों का सबसे पहले

१. ना० शा० २।६३।

२. अष्टभिः भागैः सर्वतः क्षेत्रं विभजेत् तेन चतुरस्रफलकवत्।

चतुः षष्ठि कोष्ठम् भवति। अ० भा० भाग १, पृ० ६५।

३. अन्ये तु 'अष्टो स्तम्भान् पुनश्च' इति नेपथ्यगृहविषयानेतानाहुः। अ० भा० भाग-१, पृष्ठ ६६।

४. हि० अ० भा० (संशोधित पाठ), पृ० ३६१-६२, अ० भा० ६७।

५. अ० भा० भाग १, पृ० ६७ तथा हि० अ० भा०, पृ० ३७६।

६. ना० शा० २।६५।

७. विकृष्टे

विधान किया है।^१ ये दोनों द्वार नेपथ्यगृह एवं रंगमाष का विभाजित करने वाली भित्ति में बनाये जाते हैं। अतः रंगशीर्ष के पृष्ठभाग में नेपथ्यगृह की दीवार में दो द्वारों की कल्पना नितान्त स्पष्ट है। ये दोनों द्वार तो अपरिहार्य हैं। परन्तु यदि रंगपीठ और रंगशीर्ष पृथक् हैं और दोनों ही किसी यवनिका से नहीं अपितु भित्ति से विभाजित हों तो नेपथ्यगृह में प्रविष्ट पात्र तो रंगशीर्ष पर ही रहते हैं, उनके आने का द्वार रंगपीठ के पृष्ठभाग में होना चाहिए कि पात्र रंगपीठ पर प्रवेश कर सकें। भरत ने पुनः एक स्थल पर द्वार का विधान किया है। यह भी नेपथ्यगृह के सम्बन्ध में ही है। रंगपीठ पर प्रवेश के लिए एक द्वार हो तथा जन-समाज के प्रवेश के लिए एक द्वार प्रेक्षकगृह में रंगपीठ के सम्मुख हो।^२ नाट्यशास्त्र २।६६ में 'द्वार' शब्द एकवचनान्त है। अथवा नाट्यमण्डप में कोण-स्थान तथा रंगपीठ के पृष्ठभाग में द्वारों का विधान है।^३ पुनश्च कक्ष्या विभाग में भी भरत ने नेपथ्यगृह की भित्ति में दो द्वारों का विधान किया है।^४ भरत का द्वार-विधान कुछ अस्पष्ट-सा होने के कारण अनेक मनमर्तातमों का कारण बना हुआ है।

नाट्यमण्डप में तीन द्वार—यदि भरत-निरूपित द्वार-विधान को यथावत् स्वीकार किया जाये तो तीन द्वारों की परिकल्पना होती है। एक प्रेक्षकगृह में जन-प्रवेश के लिए तथा दो नेपथ्यगृह में रंगपीठ पर आने के लिए। निःसन्देह नाट्यमण्डप का यह अत्यन्त प्राचीन रूप है, जब यव(स)निका का प्रयोग रंगशीर्ष और रंगपीठ के मध्य नहीं किया जाता होगा। तीन द्वार की सभावना का संकेत आचार्य अभिनवगुप्त ने अभिनव भारती में दिया भी है। परन्तु यह अविकसित नाट्यमण्डप का संकेत करता है।^५ अभिनवगुप्त ने एकवचनान्त 'द्वार' शब्द को राशिवाचक माना है। इस प्रकार नेपथ्यगृह में दो 'द्वार' की कल्पना नितान्त उपयुक्त मालूम पड़ती है। पर अन्य आचार्यों के मत से तीन द्वार नाट्यमण्डप पर होते हैं।

नाट्यमण्डप में चार एवं छः द्वार—आचार्य अभिनवगुप्त ने प्रेक्षकों, पात्रों एवं नाट्य-प्रयोग की सुविधा को दृष्टि में रखकर चार द्वारों की परिकल्पना भरत के अनुसार की है। उनके विचार से पात्र-प्रवेश के लिए दो द्वार नेपथ्यगृह में, जन-प्रवेश के लिए एक द्वार प्रेक्षकगृह में तथा सूत्रधार एवं उसके परिवार के (प्रयोक्ता आदि) के प्रवेश के लिए नेपथ्यगृह के पृष्ठभाग में एक द्वार की रचना होने पर कुल चार द्वार नाट्यगृह में होते हैं।^६ आचार्य अभिनवगुप्त को चार

१. कार्यं द्वारं द्वयंचात्र नेपथ्यगृहकस्थत् । ना० शा० २।६६क (गा० ओ० सी०) ।

२. द्वारं चैकं भवेत्तत्र रंगपीठ प्रवेशनम् ।

जनप्रवेशनं चालयदाभिमुख्येन कारयेत् ।

रंगस्याभिमुखं कार्यं द्वितीयं द्वारमेवत् ॥ ना० शा० २।६६-६७ (गा० ओ० सी०) ।

३. ना० शा० २।१०३, वही ।

४. ना० शा० १।१२, वही ।

५. रंगपीठस्य यत् पृष्ठं रंगशिरः तत्र द्वितीयमिति राश्यापेक्षया एकवचनम् ।

तेन द्वारद्वयमेव रंगशिरसि नेपथ्यगतपात्रप्रवेशाय । चकारदन्यप्रवेशार्थम् ।

जनप्रवेशनद्वारं । त्रीणि वा कार्याणि सततान्तरे इति संगृहीतं भवति । अ० भा० भाग-१, पृ० ६८ ।

६. जनप्रवेशनं च तृतीयं द्वारं नेपथ्यगृहस्थम् ।

येन भार्यामादाय नटपरिवारः प्रविशति ।

अथेतु सामाजिक जन-प्रवेशनार्थं एव चतुर्द्वार नाट्यगृहम्

द्वारो की परिकल्पना ही अभीष्ट है यद्यपि —होने अपन मत के उपरान्त अन्य आचार्य के मता नुसार छ' द्वारो का भी उल्लेख किया है जिसमें दो द्वारो की रचना दानो पाश्वर्को में प्रकाश के लिए की जाती है ।^१ शेष द्वार पूर्ववत् होते हैं ।

डी० आर० मनकद की परिकल्पना—डी० आर० मनकद महोदय ने अन्य सब आचार्यों से भिन्न नाट्यमण्डप के लिए पाँच द्वारो की परिकल्पना की है । उन्होंने अभिनवगुप्त के विचारों से सहमत होते हुए नाट्यशास्त्र के २।६६ में प्रयुक्त एकवचनान्त द्वार शब्द को राशिवाचक माना है । परन्तु वे दो द्वार नेपथ्यगृह में रगपीठ पर पात्र-प्रवेश के लिए, दो द्वार मत्तवारणी और रंग-शीर्ष की विभाजक भित्ति में और एक द्वार जन-प्रवेश के लिए प्रेक्षकगृह में स्वीकार करते हैं । उनके विचार में नाट्यमण्डप में यवनिका का प्रयोग स्वीकार करने पर ही पाँच द्वारो की परिकल्पना होती है । परन्तु यवनिका का प्रयोग न भी होता हो तो रगपीठ और रंगशीर्ष के मध्य की भित्ति में इन द्वारो की परिकल्पना की जा सकती है । अभिनवगुप्त की अपेक्षा इनकी कल्पना सर्वथा भिन्न है ।^२

द्वार सम्बन्धी निषेध—भरत के नाट्यशास्त्र के आधार पर ही तीन से छः द्वारो की परिकल्पना की गई है । इस सम्बन्ध में भरत के निषेध भी महत्त्वपूर्ण हैं । भरत ने नाट्यमण्डप के लिए कुछ द्वारो का निषेध भी किया है । इसका निश्चित उद्देश्य है । सम्मुख द्वार होने से नाट्यमण्डप 'निर्वात' और 'गंभीर-धीर शब्दवान्' नहीं हो पाता । फलतः पात्रो द्वारा उच्चरित पाठ्य प्रतिध्वनित नहीं हो पाते । अतएव भरत ने 'द्वारविद्ध' नाट्यमण्डप का निषेध किया है । द्वार के सम्बन्ध में विहित विधि-निषेध नाट्य-प्रयोग की उपयुक्तता को दृष्टि में रखकर प्रस्तुत किये गये हैं । इन द्वारो के माध्यम से सामाजिक एवं पात्रो का प्रवेश तथा अपेक्षित प्रकाश की व्यवस्था होती थी, परन्तु द्वारों की रचनाशैली ऐसी होती थी कि पात्रो द्वारा उच्चरित वाक्य गुजित भी हों ।^३

दारुशिल्प—नाट्यमण्डप की रचना के प्रसंग में भरत ने काष्ठ-शिल्प के प्रयोग का भी विधान किया है । काष्ठ का प्रयोग दृढता और सुन्दरता के लिए नाट्यमण्डप के कई महत्त्वपूर्ण स्थानों पर होता था । स्तम्भों की रचना, स्तम्भ-द्वारो पर तोरणो के विधान, छतों के लिए शहतीर तथा प्रेक्षकोपवेशन की रचना में काष्ठ का प्रयोग होता था ।^४ काष्ठ का प्रयोग उपयोगी तो होता ही था । परन्तु भरत की दृष्टि सौन्दर्य की ओर थी । अतः उन्होंने विविध शैलियों में रचित जालियों, झरोखो और काष्ठ-निर्मित वातायनों की बड़ी ही सुन्दर परिकल्पना की है । काष्ठ-स्तम्भों तथा शहतीर आदि पर नर-नारी के मनोहर चित्रों, भोग-विलास की सुकुमार प्रतिछवियों के अंकन का विधान है ।^५ उह, प्रत्यूह, निर्व्यूह और सज्जन आदि छ. काष्ठ-विधियों के ललित प्रयोग का निर्देश है । समस्त नाट्यमण्डप, विशेषकर रगपीठ और

१. अन्ये त्वाध्वार (द्वयमि) वावेन हेतुनाऽन्यद्वारद्वयं पार्श्वस्थितम् ।

कुर्यादालोकसिद्धयर्थमिति षड्द्वारं नाट्यगृहमाचक्षते । अ० भा० भाग १, पृ० ७० ।

२. हिन्दू थियेटर 'डी० आर० मनकद—इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली', पृ० ४६१ । •

३. कोणं वा सप्रतिद्वारं द्वारविद्धं न कारयेत् । ना० शा० २।५०-५२ (गा० ओ० सी०) ।

४. रंगशीर्षं तु कर्तव्यं षड्द्वारक समन्वितम् । वही २।६८ ख ।

इष्टकदारुभिः कार्यं प्रेक्षकाणां निवेशनम् । वही २।६१ ।

५. ना० शा० २. ७५ ख तथा ७७ ७

रंगपीठ को चारों ओर से मनाहर प्रतिछविया स अकित काण्डो स मुग्धजिन गहना चाहि।
नाट्यशास्त्र मे दाहकर्म के सम्बन्ध मे दिये गये निर्देश बड़े ही महत्वपूर्ण है। भरत-काल के नाट्य-
मण्डप मे काण्ड का कलात्मक प्रयोग प्रचुरता से होता था।

आसन-रचना प्रणाली—नाट्यशास्त्र मे प्रेक्षकगृह की आसन-विधि अत्यन्त सश्रित है।
स्तम्भ-रचना के प्रसंग पे ही प्रेक्षकोपवेशन की रचना का विधान प्रस्तुत किया गया है। भरत के
अतिरिक्त अभिनवगुप्त, भट्टनैत तथा वार्तिककार के मनो का भी आश्रय लिया है।

‘सोपानाकृति’ आसन-प्रणाली—प्रेक्षकोपवेशन मे आसनो की रचना स्वस्वो के दाहर
होती चाहिये, जिससे रंगपीठ पर अभिनीत दृश्य चित्रा बाधा के प्रेशक केव मके। ये टैंट और
लकड़ियों के बने हुए हो। परन्तु आसनो की पश्तिर्भा परस्पर एक-दूसरे से एक हाथ ऊपर उठनी
हुई हो। आसनो के स्वरूप सोपानाकृति हो।^१ भरत की इस मान्यता का समर्थन भट्टनैत ने
भी किया है कि सोपानाकृति उपवेशन-शैली रहने से प्रेशक एक-दूसरे को आच्छादित नहीं कर
पाते। रंगपीठ पर प्रस्तुत सब दृश्य बड़ी सरलता से देख पाते है। भट्टनैत ने ‘शैलगुहाकार’
और ‘द्विभूमि’ शब्द की व्याख्या के प्रसंग मे इस आसन-रचना-विधि का विशेष रूप से व्याख्यान
किया है।^२ वार्तिककार का भी मत भट्टनैत के मत से आश्चर्यजनक साम्य रखता है।^३ सम्भव
है, वार्तिककार के मत का ही उपवृहण भट्टनैत ने किया हो। आसन-रचना-प्रणाली का किंचित्
सकेत मत्तवारणी के प्रसंग मे भी मिलता है। वहा पर प्रयुक्त ‘रंगमण्डप’ शब्द यदि प्रेशकोपवेशन
का बोधक हो तो ‘मत्तवारणी’ तथा ‘प्रेक्षकोपवेशन’ का स्तर एक हो जाता है। क्योंकि रंगपीठ
की ऊँचाई के तुल्य प्रेशकोपवेशन का अन्तिम आसन है और मत्तवारणी तथा रंगपीठ का स्तर एक
ही है। डी० आर० सन्कद महोदय ने भी अभिनवगुप्त की इसी मान्यता का समर्थन किया है।^४

नाट्यमण्डपो पर छत—भरत ने नाट्यमण्डप के प्रधान अंगोपांगो के विवरण के प्रसंग मे
‘छत’ के सम्बन्ध मे मौन ही धारण किया है। ये भारतीय नाट्यगृह छतदार थे या प्राचीन ग्रीक
नाट्य-गृहो की तरह ये ऊपर मे खुले हुए थे ? भरत ने छत का पृथक् विधान तो नहीं किया है
परन्तु भित्ति-रचना मे वातायनो की न्यूनता, मण्डप-धारण में स्तभो की दृढता, नाट्य-मण्डप की
धीर-शब्दता तथा शैलगुहा के-मे आकार के नाट्य-मण्डप की परिकल्पना से नाट्य-मण्डपो के छत-
दार होने का समर्थन होता है। यदि नाट्य-मण्डप छतदार नहीं होते तो वातायन से प्रकाश आने
की कल्पना क्यों की जाती। यदि स्तभों के ऊपर मण्डप नहीं होते तो उनके दृढ होने का क्या

१. स्तम्भानां बाह्यतश्चापि सोपानाकृतिपीठकम् ।
इष्टकदारुभिः कार्यं प्रेक्षकानां निवेशनम् ।
इस्तप्रमाणैः उत्तमे द्वैः भूमिभाग समुत्थितैः ।
रंगपीठावलोक्यं तु कुर्यादारानडां विविम ॥ ना० शा० २।६० ख, ६२ क (ग।० श्रो० सी०) ।
२. उपाध्यायास्तु वीप्सागर्भम् व्याचजने, द्वे द्वे भूमी यत्र निम्नोन्नते
ततोऽप्युन्नता इति निम्नोन्नतक्रमेण रंगपीठ निकटान् प्रभृतिद्वार—
पर्यन्तं यावद् रंगपीठोत्सेधतुल्या भवतीति । एवं हि परस्परानाच्छादनं हि सामाजिकानाम् ।
अ० भा० भाग १, पृ० ६४ ।

३. सोपानाकृति पीठकमत्र विधेय समन्तो रगे ।
वेनानाच्छादनया स्वादालोकस्तु रंगस्थ हि० अ० म० पृ० ३६२

४. इण्डियन हिस्टोरिकल फ्याटर्ली पृ० ४८२, १६३२ (संशोधित पाठ)

भरत के अनुसार नाट्य मंडपों के विभिन्न रूप

नेपथ्य 32×16 हाथ

शीर्ष 32×8 हाथ

रंगपीठ
 16×8 हाथ

8×8 हाथ ↑

गृह 32×32 हाथ

कुण्ट मध्य नाट्य मंडप

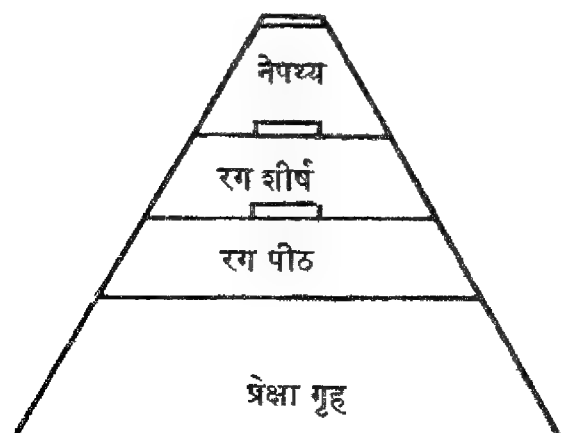
नेपथ्य 32×8 हाथ

रंगशीर्ष 32×8 हाथ

रंगपीठ 32×8 हाथ

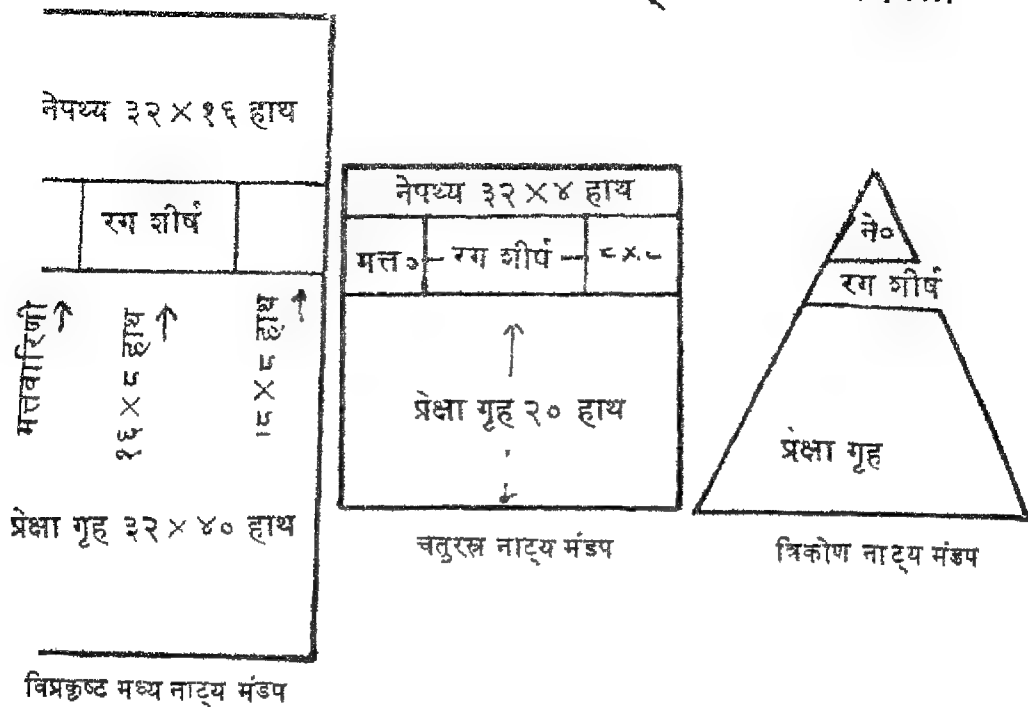
प्रेक्षा गृह 32×16 हाथ

चतुरस्र नाट्य मंडप

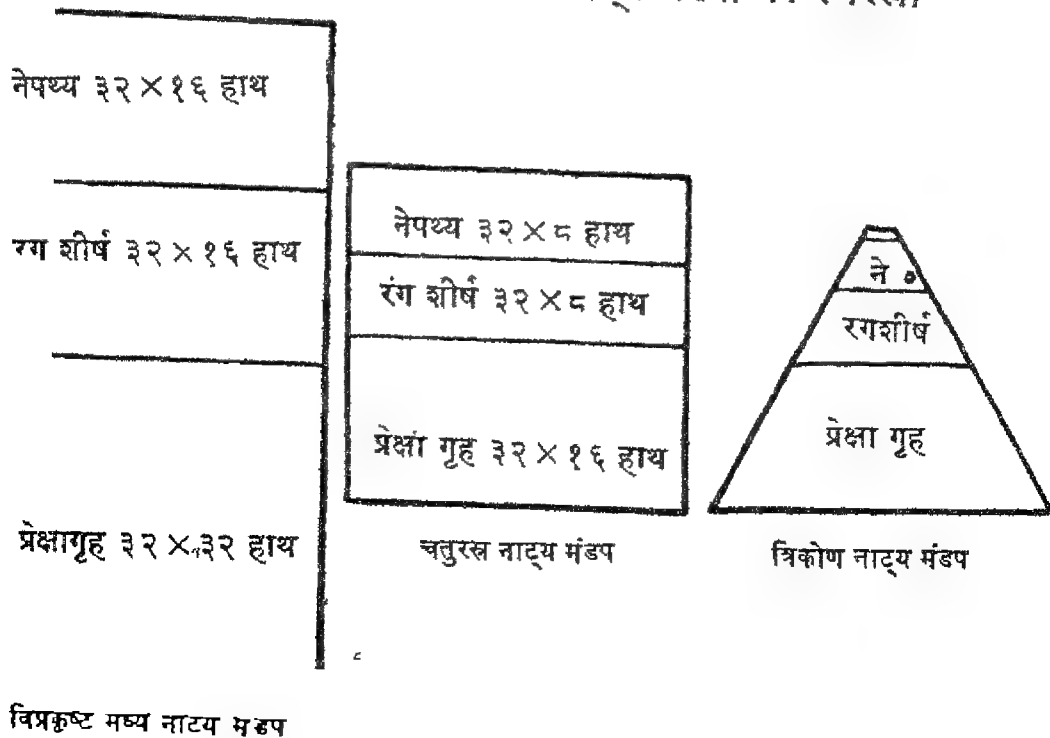


आधुनिक विद्वानों की दृष्टि से नाट्य मंडपों के विभिन्न रूप

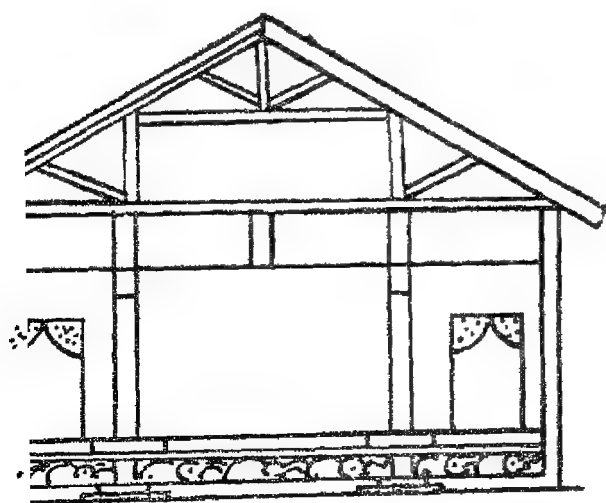
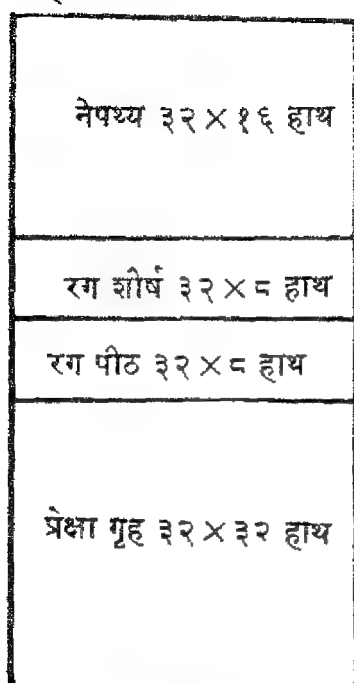
एम० एम० घोष द्वारा भरत-कल्पित नाट्य मंडपों की रूपरेखा



सु० ग राव द्वारा भरत-कल्पित नाट्य-मंडपों की रूपरेखा

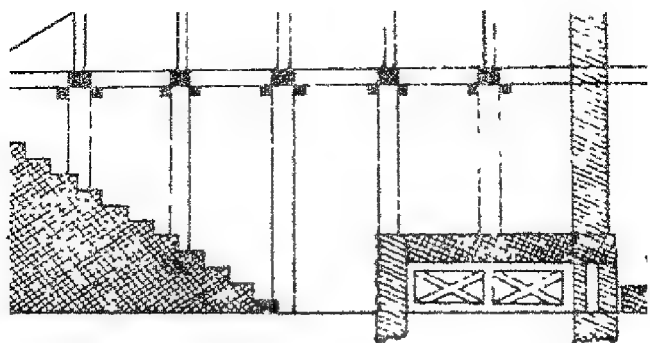


डा० आर० मनकड द्वारा भरत कल्पित
नाट्यमण्डप की रूप-रेखा



प्रो० सुब्बाराव द्वारा भरत-कल्पित भक्तवारिणी और
षट्पादक की एक कल्पनाशाली रूप रेखा

मिनव भरती के अनुसार नाट्य मण्डपों के विभिन्न



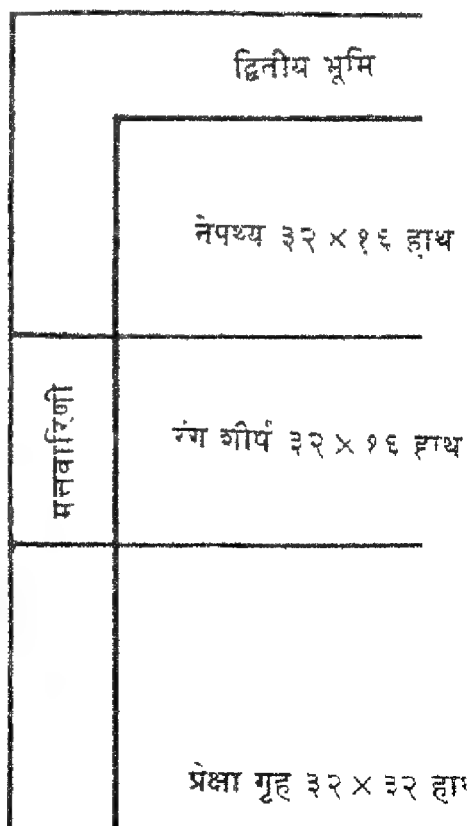
ध्यायास्तु वीप्सागमं व्याचक्षते । द्वे द्वे भूमि यत्न निम्नोन्नते ततोऽप्युन्नत
मोन्नतक्रमेण) रगपीठनिकटात्प्रभृति द्वारपर्यन्त यावद्रगपीठोत्सेधतुल्यो
हि परस्परानाच्छादनं सामाजिकानाम् । शैल-गुहाकारत्वं स्थिरशब्दादि

अ० २

आचार्य भट्टनौत के अनुसार—द्विभूमि नाट्यमण्डप ।

गणी बहिर्निगमत प्रभागेन
द्वितीय भित्ति-निवेगेन
मादाद्वारिका (देवप्रसा-
लका) प्रदक्षिण सदृशो
या भूमिरित्यन्ते ।
दिरो की प्रदक्षिणा-भूमि
तरह मत्तवारिणी की
ई के अनुरूप प्रेक्षागृह
रो ओर यह भूमि फैली
है और उसके मध्य में
डप शैल-गुहा की तरह
न पड़ता है ।

•भा०भाग-१, पृ० ६६।



अर्थ होता है ? छत होने पर ही उच्चरित पाठ्य प्रतिध्वनित होता है और यदि ऊपर छत न हो तो पर्वत की गुफा के समान उनका आकार ही कैसे होता अतएव भरत-प्रतिपादित पाठ्य पर छतों की रचना का निश्चित रूप से विधान किया गया है ।^१

‘शैलगुहाकार’ नाट्यमंडप—पर्वत-गुफाओं में शब्द प्रतिध्वनित होते हैं, उसीके अनुरूप ‘शैलगुहाकार’ नाट्यमंडप में उच्चरित पाठ्य प्रतिध्वनित होते हैं। राव महोदय के मत से ‘शैलगुहाकार’ और ‘द्विभूमि’ शब्दों का प्रयोग भरत ने रंगपीठ के ऊपर की छत ‘रंगशीर्ष’ के लिए किया है। रंगशीर्ष की ऊपरी छत विषम-स्तर है, समस्तर नहीं। यदि रंगशीर्ष समस्तर हो तो आवाज टकराकर रंगपीठ पर ही चली आएगी। इसीलिए भरत ने ‘विषमस्तर रंगशीर्ष’ की परिकल्पना की है, कि उच्चरित पाठ्य ‘विषमस्तर, द्विभूमि, शैलगुहाकार’, ‘रंगशीर्ष’ से प्रतिध्वनित हो प्रेक्षकोपवेशन की ओर प्रसारित हो। राव महोदय की यह कल्पना अत्यन्त समृद्ध एवं नाट्य-प्रयोग की श्राव्यता की दृष्टि से विचारपूर्ण है एवं मूल्यवान् भी ।^२

द्विभूमि नाट्यमंडप—अभिनवगुप्त ने नाट्य की ‘द्विभूमि’ के सम्बन्ध में अन्य आचार्यों की अनेक कल्पनाएँ प्रस्तुत की हैं। एक मत के अनुसार रंगपीठ के ऊपर और नीचे की भूमि ‘द्विभूमि’ होती है। दूसरे मत के अनुसार मतवारणी की चौड़ाई के अनुरूप नाट्यमंडप के चारों ओर देवालियों की प्रदक्षिणा भूमि के समान भित्ति की एक और परिखा घेर दी जाती है। यह रंगपीठ के पार्श्व में भी होती है। यही ‘द्विभूमि’ होती है। तीसरे मत के अनुसार रंगपीठ के ऊपर एक और मंडप की रचना होती है, यही द्विभूमि होती है। चौथे मत के अनुसार भरतप्रयुक्त ‘शैलगुहाकारोद्विभूमि’ इन दो शब्दों का संधि-विच्छेद ‘शैलगुहाकारः+अद्विभूमि’ इस रूप में कर दोमंजिले नाट्यमंडप का विरोध किया गया है।^३ भरत-प्रयुक्त ‘शैलगुहाकारोद्विभूमि’ के सम्बन्ध में अभिनव गुप्त से पूर्व ही अनेक मान्यताएँ प्रचलित थीं।

आचार्य अभिनव गुप्त के उपाध्याय भट्टतीत की परिकल्पना विलक्षण तथा आधुनिक प्रेक्षागृहों के बहुत अनुरूप है। भट्टतीत के मत से ‘द्विशब्द’, ‘वीप्सागर्भ’ है। नाट्यमंडप में रंगपीठ के निकट से प्रेक्षकोपवेशन के द्वार तक नीची-ऊँची दो प्रकार की भूमि का क्रमशः नीचे से ऊँचाई की ओर सीढ़ीनुमा (सोपानाकृति) आसनों की रचना होती है। ये आसन क्रमशः रंगपीठ की ऊँचाई के समान हो जाते हैं। इस द्विभूमि आसन व्यवस्था से सामाजिक परस्पर एक-दूसरे को आच्छादित नहीं कर पाते। नाट्यमंडप का भीतरी आकार भी शैलगुहा की तरह हो

१. (क) मंदबाता यत यनोपेतो निर्वातो धीर शब्दवान् । ना० शा० २।८१, क

(ख) शस्ता मंडप धारणे २।६०, दृढात्ममंडपधारणे । २।६५ (ना० शा०)

(ग) कार्यः शैलगुहाकारो द्विभूमिर्नाट्यमंडपः । २।८१ ख (ना० शा०)

२. In modern construction language it means simply that the theatre must have a roof and that this roof must be gable-roof hipped at ends and not a flat roof.

Abhinava Bharati; Vol. I, p. 447, Prof. D. Suba Rao

३. द्वे भूमी रंगपीठस्थाधस्तनोपरितनरूपेक्षेति केचित् ।

मतवारणी बहिर्निगमन प्रमाणेन सर्वतो द्वितीयमिति निवेशेन

प्रदक्षिणा सहस्री द्वितीया भूमिरित्यन्ये

अद्विभूमिरित्येके अ० मा० मान १, पृ० ६३-६४

जाता है इस शरीर में निर्मित नाट्यमंडप में उच्चरित स्वर प्रतिध्वनित भी होता है ।

और अद्विभूमि नाट्यमंडप के सम्बन्ध में प्राचीन एवं आधुनिक नाट्य-
चार्यों की परिकल्पनाएँ आकर्षक हैं और नाट्यप्रयोग के लिए नितान्त उपयोगी भी । भट्टतटो
एवं अभिनवगुप्त निम्नोन्नत आन्तन-विधि, किसी आचार्य की दो-मंजिले नाट्यमंडप की परि-
कल्पना तथा मुठ्ठाराव महोदय की विषम-छत्र प्रणाली सब प्राचीन भारतीय रंगमंडप की
उन्नतिशालिता का सकेत करते हैं । अभिनवगुप्त और राव महोदय द्वारा प्रस्तुत 'शैलगुहाकार'
और 'अद्विभूमि' की परिकल्पनाएँ यद्यपि एक-दूसरे में भिन्न हैं, परन्तु प्रभाव की दृष्टि से एक ही
उद्देश्य का समर्थन करती प्रतीत होती हैं, कि नाट्यमंडप का आभ्यन्तर आकार ऐसा हो कि
उच्चरित शब्द प्रेक्षकोपवेशन तक प्रतिध्वनित हों ।^१

भारतीय वाङ्मय में नाट्यमंडप

नाट्यशास्त्र में नाट्यमंडप का जैसा विस्तृत विधान भरत ने प्रस्तुत किया है उसकी तुलना
में अन्य ग्रन्थों में प्राप्त नाट्यमंडप सम्बन्धी विवरण उतना महत्त्वपूर्ण नहीं है । पर उनका महत्त्व
नाट्य के उद्भव और विकास की दृष्टि में ही है । वैदिक संहिताओं से भावप्रकाशन तक के विविध
ग्रन्थों में नाट्यमंडप के जो वृत्त उपलब्ध हैं वे प्रायः अनुमान पर ही आधारित हैं । स्वतंत्र रूप से
नाट्यमंडप का पूर्ण विवरण बहुत कम ग्रन्थों में उपलब्ध है । हम यहाँ उनकी सामान्य रूपरेखा
प्रस्तुत कर रहे हैं ।

वैदिक और लौकिक साहित्य में नाट्यमंडप—यजुर्वेद के तीसरे अध्याय में नाट्य के
सूत, जैलूष, कारी (विदूषक), वामन, चित्रकारिणी आदि अनेक नाटकीय पात्र तथा वीणा, तबला
और मजीरा आदि वाद्यों का स्पष्ट उल्लेख होने के कारण उस प्राचीन वैदिक युग में ऐसे नाट्य-
मंडप की परिकल्पना कर सकते हैं जहाँ इन पात्रों और विविध नाट्योपयोगी सामग्रियों का एकत्र
प्रयोग होता हो ।^२ वाल्मीकि रामायण में वधू नाटक सद्यो और नाटको तथा रंगशालाओं का
बहुत स्पष्ट उल्लेख है ।^३ पातञ्जल महाभाष्य में रंगमंडप पर नटों की स्त्रियों द्वारा परस्पर परिहास
तथा उनकी चारित्रिक दुर्बलता का उपहास प्रस्तुत किया गया है ।^४ अथर्वाङ्गशास्त्र और कामशास्त्र

१. उपाध्यायान्तु वीप्सागर्भं न्याचक्षते ।

दे इ भूमी यत्र निम्नोन्नते ततोऽप्युन्नता निम्नोन्नतक्रमेण रंगपीठनिकटतः प्रभृति द्वारपर्यन्तं
वावदं गपीठोत्सेधतुल्या भवति एवं हि परपरानाच्छादनं हि सामाजिकानाम् । शैलगुहाकारत्वात्
स्थिरशब्दत्व च भवति ।

अ० भा० भाग १, पृ० ६३-६४ (दि० स०) ।

२. तत्रैव शब्दस्य भ्रमणात् अन्योन्य प्रतिश्रुतिकर समारंभ सम्पूर्णश्च
तथा—

अ० भा० भाग १, पृ० ६४ ।

The acoustical property of a Jable roof is to reflect the sound from
the stage to the audience in the auditorium and that of the flat roof
is to reflect the sound back again to the stage.

Abhinava Bharati, p. 447, Vol. I, Prof. D. Suba Rao, 2nd Edition.

३. यजुर्वेद ३०।६, १०, १४, २०, २१ ।

४. वाल्मीकि रामायण बालकाण्ड ५ १२ अयोध्याकाण्ड ६ १४

५. तदानटान् स्त्रियो रंगगता वो यः पृच्छति कस्य धूम इति त तव तवेवाह

पर्याप्त प्राचीन ग्रन्थ है। इनमें नाट्यशाला का स्पष्ट उल्लेख है। अर्थशास्त्र के अव्यक्ष प्रचार अधिकरण में विहारशालाओं का वर्णन है जिन पर रगोपजीवी अभिनेता नाट्य, नर्तन और गायन करते थे। कौटिल्य ने ग्रामों में प्रेक्षाशालाओं की रचना का निषेध किया है। नाट्यमंडप और नाट्यमण्डली इतने सुसंगठित थे कि अभिनेताओं को सभ्यत नियमित वेतन भी मिलता था।^१ कामशास्त्र में नन प्रेक्षागृहों का उल्लेख है जो सरस्वती मंदिरों के साथ ही बने होते थे। इनमें कुशीलव समजों (उत्सवों) का आयोजन किया करते थे।^२

बौद्ध और जैन साहित्य भी नाट्यमंडप के सम्बन्ध में नितात मौन नहीं हैं। आरम्भिक साहित्य में इस ललित कला के प्रति निषेध का आग्रह चाहे जितना कठोर रहा हो, पर बाद में बौद्ध भिक्षु और भिक्षुणियों की सुकुमार कलावृत्ति इधर उन्मुख हो चली। अवदान शतक में रूप-यौवन मदमत्ता नर्तकी अपने गान और नृत्य से बोधिसत्व को ही मुग्ध करना चाहती थी। उक्त कथा में बौद्ध नाटक के प्रयोग का उल्लेख है। बोधिसत्व स्वयं नाट्याचार्य तथा अन्य नट बौद्ध पात्रों के रूप में अवतरित होते हैं। इनसे बौद्ध युग में नाट्यमंडप के होने की पुष्टि होती है।^३ पर जैन धर्म के राजप्रसेनीय सूत्र में तो नाट्यमंडप के स्तंभ, अर्द्धचन्द्राकार तोरण, शालभजिका भित्तिलेप और चित्र रचना आदि का भी विस्तृत विवरण उपलब्ध है। कालिदास के मालविकाग्निमित्र में प्रेक्षागृह, नेपथ्य और तिरस्करीणी (यवनिका) का विवरण मिलता है। नाट्यकान्तर्गत नाट्य के विवरण के प्रसंग में इन विषयों की स्पष्ट चर्चा हुई है। शाकुन्तल की संगीतशाला में देवी हंसपदिका स्वरसाधना करती है।^४ ये प्रेक्षागृह, संगीतशालाएँ तथा चित्रशालाएँ राजभवनो के अंग थे। संस्कृत नाटको की प्रस्तावना तथा अन्य प्रसंगों में नाट्यमंडप तथा उसके अन्य अंगों का उल्लेख अवश्य मिलता है। भवभूति का उत्तररामचरितम् इस दृष्टि से कम महत्वपूर्ण नहीं है। उसमें एक विराट् रगमच की कल्पना की गई है, जहाँ 'रामायण नाटक' देखने के लिए देव-असुर निमंत्रित थे, और नाट्यप्रयोग की सिद्धि तथा बाधा के निर्णय के लिए रगप्राप्तिनक भी नियुक्त थे। भवभूति कल्पित प्रेक्षागृह लोकरगमच का निकटवर्ती मालूम पड़ता है।^५ राजशेखर ने काव्यमीमांसा में सभामण्डप के लिए सोलह स्तंभ, चार द्वार, आठ मत्तवारणियों का विधान किया है। संगीत रत्नाकर की तरह यहाँ राजा, कवि और भाषाकवि आदि के लिए अलग-अलग आसन का विधान है।^७

पुराणों का साक्ष्य—नाट्यमंडप के संबन्ध में हरिवंश, विष्णुधर्मोत्तर, मत्स्य और अग्नि-पुराण में उल्लेख योग्य सामग्री मिलती है। विष्णुधर्मोत्तरपुराण में दो प्रकार के नाट्यमंडपों की चर्चा भर की गई है। हरिवंश में नाट्य का विस्तृत विवरण उपलब्ध है, छलिक नृत्य, रामनाटको

१. अर्थशास्त्र अध्वक्षप्रचार द्वितीय अधिकरण अध्याय १, २।२७।

२. कामसूत्र १।४।२८-३१।

३. अवदान शतक (कुवतया) ७५वीं कथा।

४. राजप्रसेनीय सूत्र, सूत्र ३६, पृ० ८६-८७।

५. तेन हि द्वावपि प्रेक्षागृहे संगीतरचना कृत्वा, मा० अ० अंक २।२-१। तथा सो कस्य संगीतशाला-भ्यन्तरेऽविधानं वेदि। अभिशान शाकुन्तल, अंक ५।

६. कृतश्च मर्त्यामर्त्यस्य भूतग्रामस्य समुचितस्थानसंनिवेशो मया। वत्स लक्ष्मण ! अपि स्थिता रगप्राप्तिनका

७. सा बोद्धवामि स्वमै चतुर्भि

स्यात्

, पृ० १३२

का प्रयाग और पारिनीतिक वितरण आदि का जना सजीव विवरण मिलता है। उसमें बहुत ही समृद्ध नाट्यमंडप का कल्पना की जा सकती है। म प्रामाण्य नगर निर्माण आदि वस्तु शिल्पों की चर्चा के प्रसंग में वास्तुनिर्माण के अट्टारह आचार्यों (भृगु, अत्रि, वसिष्ठ, विश्वकर्मा, मय, नारद, विशानाक्ष, ब्रह्मा, कुमार, नन्दिदेवद्वर, शौनक, गां, वाग्देव, अनिरुद्ध, शुक्र और बृहस्पति) का उल्लेख है। अग्निपुराण में तो प्रामाद, गृह, नगर आदि की वास्तुकला का विधान करने हुए देश्याओं, नतंकियों और नटों के लिए दक्षिण दिशा में गृह-निर्माण का विधान है।^१

कला एवं शिल्प-ग्रन्थों का साक्ष्य—शिल्परत्न, मानसार, संगीत रत्नाकर और भावप्रकाशन में नाट्यमंडप के बहुत ही महत्त्वपूर्ण विवरण उपलब्ध हैं। शिल्परत्न में राजप्रामाद के सम्मुख चार प्रकार के मंडपों में नृत्य (नाट्य) मंडप की भी परिगणना हुई है। उस नाट्यमंडप के लिए नेपथ्यघाम, मुख्यरगभूमि, बाध्यधो के रखने के स्थान तथा नाट्यभूमि के विभाजन का विधान है।^२ यह विभाजन पूर्ण नहीं है पर नाट्यशास्त्र में वर्णित नाट्यमंडप का उस पर प्रभाव परिलक्षित होता है। मानसार भवननिर्माण कला का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है। नाट्यमंडप के छोटे स्तभों का विवरण देते हुए उस पर व्यालि और मकरो की प्रतिछवियों के अंकन का विधान है।^३ पर नि सदेह यहां नाट्यमंडप का उपलब्ध बहुत अस्पष्ट है। उसकी अपेक्षा संगीत रत्नाकर में वर्णित नृत्यशाला का रूप पर्याप्त स्पष्ट है। रत्नों के स्तभ, विमान और सिंहासन आदि का विधान है। नृत्यशाला के लिए वर्णित आसन शैली बहुत महत्त्वपूर्ण है जिसमें राजा, मंत्री, सेनापति, अन्त-पुर की महिलाओं, रसिक, कवि, नागर, विलासी, विलामिनी और अगरक्षक आदि के लिए स्थान निर्धारित है।^४ भावप्रकाशन में उपलब्ध नाट्यमंडप संबंधी विवरण प्रायः भरतानुसारी है। वहाँ चतुरस्र और त्रयस्त्र नाट्यमंडपों के अनिरिक्त वृत्त नामक नये नाट्यमंडप की परिकल्पना की गई है। इस नाट्यमंडप में राजा एवं परिजन साथ ही संगीत की योजना करते हैं।^५ चतुरस्र राजा के साथ वारविलासिनी, आमान्य, वणिक, सेनापति और मन्त्रान्तकुल के मित्र भी दर्शक होते हैं। पर त्रयस्त्र रगमंडप में राजमहिषी, ऋत्तिक, पुरोहित, आचार्य और अन्त पुर के अन्यजन दर्शक के रूप में उपस्थित रहते हैं। भावप्रकाशन में वर्णित तीनों प्रकार के नाट्यमंडप राजभवनो के अंग हैं न कि स्वतंत्र नाट्यमंडप।

सीताबेंगा और जोगीमारा गुफाओं के प्रेक्षागृह—नाट्यशास्त्र को छोड़ भारतीय वाङ्मय में प्रेक्षागृह का जो भी विवरण मिलता है, वह प्रायः अस्पष्ट और अपूर्ण है। नाट्योद्भव के आरम्भिक काल में ये प्रेक्षागृह राजभवनो की छत्रछाया में संगीतशाला और नृत्यशालाओं के रूप में पनपे, या यह भी संभव है कि आर्यों की समृद्धि और वैभव के युग में ये रगमंडप राजप्रामादों से लोक रंगमंचों तक छाये थे, सर्वत्र इस मुकुमार पर श्रमसाध्यकला का विकास फल-फूल रहा था, पर कलाविरोधी आततायियों के दुर्घर्ष आक्रमण के बाद राजप्रामादों की शीतल छाया में

१. विष्णुधर्मोत्तर पुराण २०।४-७, मत्स्यपुराण, अध्याय २५२-५७।

अग्निपुराण, अध्याय १०२-१०६।

२. मनुष्य राजधान्यादौ युक्त्य लक्षणसंयुतम्।

सर्व समाचरेत् नाट्यमंडपेषु यथोचितम् ॥ शिल्परत्न पृ० १६६-२०१, (त्रिवेन्द्रम् संस्कृत सीरीज)

३. मानसार : पी० के० आचार्य, सन्दर्भ हिन्दू विद्येटर पृ० ४६०, डी० आर० मनकड।

४. संगीत रत्नाकर पृ० १२५ ६१ मानन्द रामा सीरीज

५. भावप्रकाशन पृ० २६५ प० ५००

मिमटकर रह गया और जब मुसलमानों के प्रचण्ड आक्रमणों ने राजप्रासादों पुस्तकालयों मंदिरों विश्वविद्यालयों को अपनी ध्वज लीला का शिकार बनाया तो भी उजड़ गया ^१ इसीलिए नाट्यशास्त्र के अतिरिक्त जहाँ भी नाट्यमण्डप के विवरण उपलब्ध हैं, वे बहुत ही अस्पष्ट और अधूरे हैं। कालिदास के मेघदूत की एक पंक्ति ^२ से ऐसा अनुमान किया जा सकता है कि नागरजन नगर के कोलाहल से दूर शान्त एकान्त पार्वत्य गुफाओं में 'कलाविलास' का आनन्द लेते थे। वह कहीं प्रस्तर मूर्तियों और कहीं भित्तिचित्रों तथा कहीं नाट्यमृद्दों के रूप में अवशिष्ट है। मध्य प्रदेश के मरगुजा राज्य में वर्तमान सीतावेगा और जोगीमारा गुफाओं में प्राप्त प्रेक्षागृह इस दृष्टि में ऐतिहासिक महत्त्व के हैं। प्राचीन नाट्यमंडप का एकमात्र रूप इन्हीं शिलावेश्मों में अब भी सुरक्षित मालूम पड़ता है। इसमें रंगमंडप प्रेक्षकों के लिए आसन तथा मुख्य रंगभूमि और प्रेक्षकोप-वेश्म के मध्य यवनिका के लिए दोनों दीवारों में दो छिद्र भी बना दिये गये हैं। इससे इतनी ही सूचना मिलती है कि मुख्य रूप से नाट्यमंडपों पर अभिनय-नृत्य और गीत का जो भी प्रयोग होता रहा हो, परन्तु राजप्रासादों से लेकर पार्वत्य गुफाओं में भी किसी-न-किसी रूप में भारतीय नाट्य-मंडप फूल-फल रहा था और नाट्य एवं नृत्य कला का स्वस्थ विकास हो रहा था। ^३ यद्यपि उसकी स्पष्ट रूपरेखा नाट्यशास्त्र के अतिरिक्त अन्यत्र ग्रन्थों के अनुमान पर ही आधारित है, नाट्य-शास्त्र का भी विवरण पाठ की त्रुटि और टीकाओं के परस्पर विरोधी होने के कारण सर्वथा भ्रान्तिरहित भी नहीं है।

यवनिका

नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय में नाट्यमंडप के विभिन्न अंगों के विवरण सन्दर्भ में भरत 'यवनिका' के सम्बन्ध में मौन ही रहे हैं। पर एक अन्य प्रसंग में 'यवनिका' और 'पटी' शब्दों का प्रयोग किया है, इसलिए बहुत से विद्वानों ने कल्पना की है कि या तो पाँचवे और बारहवे अध्यायों की रचना द्वितीय अध्याय के बाद हुई हो या द्वितीय अध्याय की रचना होने तक भारतीय नाट्यमण्डपों पर यवनिका का प्रयोग ही न होता हो। ^४ प्रस्तुत सन्दर्भ में उपर्युक्त तीनों अध्यायों की रचना के पौर्वापर्य पर विचार नहीं करना चाहते, पर इतना तो प्रमाणित हो ही जाता है कि नाट्यशास्त्र के रचनाकाल तक भारतीय नाट्यमंडपों पर यवनिका का प्रयोग आरम्भ हो गया था।

नाट्यशास्त्र के पाँचवे और बारहवे अध्यायों में निम्नलिखित सदर्थों में 'यवनिका' तथा 'पटी' शब्दों का प्रयोग हुआ है—

१. रंगमंडप पर प्रयोज्य नाट्य में कविनिबद्ध गीतों के अतिरिक्त अन्य गीतों का प्रयोग मुख्य

१. ब्लास जे० एच० आर्चिलालजिक्ल सर्वे ऑफ इण्डिया, पृ० १२३ ३० (१९०३-४)।

२. उद्दामानि प्रययति शिलावेश्मभिर्यौवनानि मेघदूत।

३. There is ample evidence to show that the names Rangabhumi and Natakshalas can not be some sort of architectural structures, but well planned, well-built, decorated theatres. *Theatre Architecture in Ancient India* : V. Raghavan, *Theatre of Hindus*. p. 156

४. Of course this may suggest an earlier character of the contents of the 2nd Adhyaya. Hindu I H Q p 498 1932 R D Mankad.

रंगभूमि पर न कर यवनिका के ओट से करना चाहिए। परन्तु अन्य नृत्य एवं पाठ्य क प्रयोग यवनिका को हटाकर करना चाहिए। प्रस्तुत मन्दर्भ में दो श्लोकों में यवनिक शब्द का प्रयोग दो बार हुआ है।^१

२. दूसरे प्रसंग में बारहवें अध्याय में नाट्यप्रयोग के शुरुआत काल में ध्रुवागान के सप्रवृत्त होने पर पट (टी-यवनिका) के आकर्षण होते ही नाना अर्थ और रस के आधारभूत पात्रों के प्रदेश का विधान किया गया है। इस पट की आकर्षण विधि में इस बात का स्पष्ट संकेत मिलता है कि यहाँ पर भरत ने जिन दो श्लोकों का उल्लेख किया है वे यवनिका अथवा पटी के प्रयोग का समर्थन करते हैं।^२

आचार्य अभिनवगुप्त ने इन श्लोकों पर टिप्पणी करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि यवनिका के अपसारण से पूर्व तन्त्री एवं मृदंग वाद्यों से युक्त आलाप का प्रयोग तो होना ही चाहिए। परन्तु वह मार्ग तथा रसोपेत भी होना चाहिए। मार्ग से उनका अभिप्राय रंगभूमि पर अपेक्षित गृह उद्यान आदि का रमणीय दृश्य विधान है। यवनिका और रंगभूमि पर स्थान आदि का संकेत व्यापक दृश्यविधान का अंग है। यहाँ यवनिका के अपसारण तथा नानार्थ रस-सम्भव पात्र के प्रवेश विधान से इस बात का स्पष्ट संकेत मिलता है कि आधुनिक ड्रॉप कर्टेन की तरह इस यवनिका का प्रयोग मुख्य रंगभूमि पर रंगपीठ और प्रेक्षकोपवेशन के मध्य किया जाता हो। अन्यत्र एक और भी यवनिका के प्रयोग का उल्लेख आचार्य अभिनवगुप्त ने पूर्वरंग के प्रसंग में किया है। उनकी दृष्टि से एक यवनिका रंगपीठ और रंगशीर्ष के मध्य में विभाजक भित्ति के रूप में भी रहती है। इन मूल उद्धरणों और प्राचीन टीकाओं के आधार पर प्राचीन भारतीय नाट्यमंडपों पर यवनिका के प्रयोग का समर्थन तो हो जाता है पर वे यवनिकाएँ कितनी और कहाँ पर प्रयुक्त होती हैं, यह अनिर्णीत ही रह जाता है।^३

संस्कृत नाटकों का साक्ष्य—संस्कृत नाटकों के साक्ष्य से भी यवनिका के प्रयोग की पुष्टि होती है। भास के अविमारक, शूद्रक के मृच्छकटिक और कालिदास के मालविकाग्निमित्र और अभिज्ञान शाकुन्तल के संबद्ध प्रसङ्ग बड़े ही महत्त्वपूर्ण तथ्यों का प्रतिपादन करते हैं।

अविमारक में 'बैठा हुआ अविमारक प्रवेश करता है'।^४

मृच्छकटिक में 'उत्कण्ठित वसन्तसेना और मदनिका प्रवेश करती हैं'।^५

अभिज्ञान शाकुन्तल में आसनस्थ राजा और विदूषक का प्रवेश होता है।^६

१. एतानि तु वङ्गिणीतानि अन्तर्भवनिकागतैः।

प्रयोक्तृभिः प्रयोज्यानि तन्त्रीभाषणकृतानि च ॥

ततः सर्वैस्तु कुतपैः संयुक्तानीदकारयेत्।

विषदय वै यवनिकां नृत्तपाठ्य कृतानि च ॥ ना० शा० ५।११-१२ (गा० ओ० सी०)।

२. ध्रुवायां सप्रवृत्तायां परे चैवायकविते।

कार्यः प्रवेशः पात्राणां नानार्परसम्भवः ॥ ना० शा० १२।३, (गा० ओ० सी०)।

३. अ० भा० भाग-१, पृ० १३०, ११०।

४. ततः प्रविशत्युच बिस्टोऽविमारकः, अविमारकः, पृ० १११।

ततः प्रविशति अ सीत्करठा मदनिका च मृच्छकटिक अ० १

ततः प्रविशति आसनस्थो राजा विदूषकरव अ० शा० अ० ५।

आसनस्थ राजा और विदूषक संगीत रचना होने पर प्रवेश करते हैं।^१

इस निर्देश का कोई अर्थ तभी होता है जब रंगपीठ और प्रेक्षकोपवेशन के मध्य की यवनिका का अपसारण हो और सबद्ध पात्र अकस्मात् प्रेक्षकों के समक्ष उपस्थित हो। वास्तव में संस्कृत नाटको में प्रायः सर्वत्र दृश्य निर्देशों की योजना नाटककारों ने की है।

मालविकाग्निमित्र में तो यवनिका के सबंध में और भी अधिक स्पष्ट निर्देश प्राप्त है। उक्त नाटक के द्वितीय अंक में एक छलिक गीति नाट्य की स्पेशल योजना की गई है। इसके प्रयोक्ता आचार्य है हरदत्त और गणेश, अभिनेत्री है मालविका, दर्शक है सम्राट् साम्राज्ञी, विदूषक एवं अन्य दरबारी, नाट्यप्रयोग की उत्तमता की निर्णायिका है तण्डिनी। मालविका अभिनय की साजसज्जा में प्रस्तुत हो अभी नेपथ्य में ही है। यवनिका रंगपीठ के अग्रभाग पर टंगी है। सम्राट् अग्निमित्र की प्रेमाकुल उत्कण्ठित आँखें मालविका के मधुर रूप-दर्शन के लिए ऐसी अधीर हैं मानो उस तिरस्करिणी को बरबस हटा देंगी।

नेपथ्यपरिगतायाः दर्शनसमुत्सुकं तस्याः ।

सहर्तुमधीरतया व्यवसितमिव मे तिरस्करिणीम् । माल० अ० अंक २ ।

इस नाट्य-प्रसंग से रंगपीठ के अग्रभाग में एक यवनिका के प्रयोग की पुष्टि होती है। यहाँ भी आसनस्थ राजा और विदूषक के प्रवेश का निर्देश है। यह तभी संभव है जब हम रंगपीठ के अग्रभाग में यवनिका की स्थिति स्वीकार करें। यो तो संस्कृत एवं प्राकृत के प्रायः सभी प्रधान नाटकों में यवनिका, पटी, तिरस्करिणी और प्रतिशिरा आदि का उल्लेख मिलता है, पर रत्नावली नाटक के प्रयोग का बड़ा ही रोचक विवरण दामोदर गुप्त विरचित कुट्टनीमत में मिलता है और यवनिका के प्रयोग का तो अत्यन्त स्पष्ट उल्लेख है। रत्नावली के प्रथम अंक की भूमिका वेश्या मजरी रत्नावली है, यहाँ यवनिका को हटाकर वासवदत्ता ऐसी अंदा से प्रवेश करती है कि रत्नावली उसका प्रवेश जान भी नहीं पाती—

अपनीत तिरस्करिणी ततोऽभवन्नृपसुतसमं चेष्टया ।

अविदित रत्नावल्या पूजोचित वस्तुहस्ततपोऽनुगता ॥ कुट्टनीमत, ६२० ।

एस० एम० टैगोर महोदय ने भारतीय रंगमंच पर यवनिका के प्रयोग पर विचार करते हुए प्रतिपादित किया है कि प्राचीन रंगमंडपों पर यवनिकाएँ काम में आती थीं। अक-परिवर्तन के अनुसार दृश्य-परिवर्तन होने पर संभवतः दृश्य के अनुरूप यवनिका-परिवर्तन भी होता था।^२

उपर्युक्त उपलब्ध विवरणों से हम इस निष्कर्ष पर सरलता से पहुँच जाते हैं कि प्राचीन भारतीय नाट्य परंपरा न केवल यवनिका से ही परिचित थी, अपितु नाटको के प्रयोग काल में रंगमंडपों पर सफल प्रयोग एवं प्रभावशालिता की दृष्टि से एक से अधिक स्थानों पर उनका प्रयोग भी होता था।^३ दो यवनिकाएँ प्रधान रूप से काम में आती थीं—एक रंगपीठ के अग्रभाग में, दूसरी नेपथ्यगृह और रंगशीर्ष के मध्य विभाजक भित्ति के रूप में रहती थी। भरत ने रंग-शीर्ष की बड़ी ही कल्पनापूर्ण सुन्दर योजना का विधान भी किया है। मुख्य रंगभूमि-रंगपीठ के पृष्ठभाग में यह रंगशीर्ष होता था जहाँ पात्र प्रेक्षकों की दृष्टि से ओझल हो, अगले दृश्य में भाग

१. ततः प्रविशति संगीतरचनः । कृतायामासनस्थो राजा सवयस्यः । भा० अ० अंक २ ।

२. The eight principal Rasas of Hindus. S. M. Tagore, पृ० ५८-५९ ।

३. पृ० ५६ सी० बी० गुप्त

लेन के लिए प्रस्तुत रहने थे। ग्रथिक या वाचिक आदि इसी यवनिका की ओट में सम्भवन आज की तरह वाचिक (अभिनय) की प्राप्ति भी करते हैं। इसी अर्थ में पतञ्जलि ने महाभाष्य में ग्रथिक शब्द का प्रयोग भी किया है। पर इन प्रबान दो या तीन यवनिकाओं के अतिरिक्त अन्य छोटी यवनिकाओं का भी प्रयोग रंगमंडप पर होना ही तो आश्चर्य नहीं। इन यवनिकाओं का प्रयोग अंक-परिवर्तन के अनुरूप होता था। संस्कृत नाटकों में ऐसे नाट्यनिर्देश उपलब्ध हैं जिनसे यह स्पष्ट सूचना मिलती है कभी-कभी कुछ पात्र समझ में आकर यवनिका पटी को किञ्चित् हटाकर रंगमंच पर प्रवेश कर जाते थे।^१

नाट्यशास्त्र के आधुनिक विद्वान् यवनिका के प्रयोग के संबंध में एकमत नहीं मालूम पड़ते। मनोमोहन घोष के अनुसार यवनिका का प्रयोग रंगपीठ के अतिरिक्त अन्य स्थानों पर भी होता था। इस यवनिका का प्रयोग अंक की परिणामाप्ति और आरंभ में होता हो। घोष दो यवनिकाएँ रंगपीठ और नेपथ्यगृह के मध्य होती थी तथा इनमें दो द्वार होते थे। इस प्रकार घोष महोदय के मतानुसार चार यवनिकाओं का प्रयोग प्राचीन रंगमंडप पर होता था।^२ मन्कद महोदय रंगपीठ के अग्रभाग में ड्राप कर्टेन की स्थिति को स्वीकार करने के पक्ष में नहीं हैं, क्योंकि संस्कृत नाटकों की परिणामाप्ति में किसी गंभीर भावपूर्ण प्राकृतिक दृश्य की योजना होती है न कि किसी चमत्कारपूर्ण नाटकीय घटना की (!) अतः मन्कद महोदय की दृष्टि में यवनिका का प्रयोग भारतीय रंगमंच पर नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय की रचना के उपरान्त हुआ होगा।^३ ए० के० कुमारस्वामी महोदय भी ड्राप कर्टेन की स्थिति को नहीं स्वीकारते, परन्तु रंगपीठ और नेपथ्यगृह के मध्य दो यवनिकाओं का होना उन्हें स्वीकार है। संभव है ये दोनों यवनिकाएँ छोटी होती हो और इन्हें ही हटाकर जब पात्र प्रवेश करने हों तो 'पटीक्षेप' या 'अपटीक्षेप' आदि निर्देशों का प्रयोग होता हो।^४ डॉ० सी० बी० गुप्त तो केवल एक ही यवनिका को स्वीकार करते हैं, उनके मत से वह रंगपीठ और नेपथ्य अथवा रंगशीर्ष के मध्य होती थी।^५ पर गुप्त महोदय के विचार में सहमत होना संभव नहीं मालूम पड़ता। रंगपीठ और रंगशीर्ष अथवा नेपथ्य के मध्य एक यवनिका का प्रयोग तो नितांत स्वाभाविक है और अंक परिवर्तन होने पर दृश्यानु रूप पटी परिवर्तन भी होता हो। ड्राप कर्टेन का रंगपीठ के अग्रभाग में होना अंक विभाजन की नितांत आवश्यकता है और संस्कृत नाटकों के निर्देश के अनुरूप भी है। अतः रंगपीठ के अग्रभाग, रंगपीठ-रंगशीर्ष अथवा नेपथ्य के मध्य एक अथवा दो, दोनों ओर की मत्तवारणियों में दो छोटी यवनिकाओं को मिलाकर संभव है चार-पाँच यवनिकाएँ प्रयुक्त होती हो।

प्राचीन भारतीय रंगमंडपों पर यवनिका के प्रयोग की पुष्टि न केवल नाट्यशास्त्र एवं प्राचीन ग्रंथों से ही होती है अपितु भग्नावशेष के रूप में प्राचीन नाट्यमंडपों के जो रूप उपलब्ध हैं, उनके अनुसंधान और विश्लेषण से भी इस बात का समर्थन होता है। इस संदर्भ में सरगुजा

१. तिरुक्कुरिणीयमयनीय राजानमुपेत्यः विक्रमोर्वशी अंक २, ततः प्रविशत्यपरीक्षेण राजा पुनरवा रथेन सुनश्च, वही अंक १।
२. नाट्यशास्त्र, अंग्रेजी अनुवाद, पृ० ७७। पादटिप्पणी १०।
३. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वाटर्ली, पृ० ४६५, (१९३२)।
४. हिन्दू भिदेटर इण्डियन हिस्टोरिकल क्वाटर्ली पृ० ४६४ (१९३२)
५. इण्डियन भिदेटर सी० बी० गुप्त पृ० ५८

रियासत की रामगढ़ गुफाओं की ओर हमारी दृष्टि जाती है, जिनमें प्राचीन काल के प्रेक्षागृह के रूप अभी भी शेष है। ब्लाश महोदय ने उन्नीसवीं सदी के अस्तकाल में बड़े बलपूर्वक इन गुफाओं में सदियों से विस्मृत प्रेक्षागृहों का पता लगाया था। इस गुफा में वर्तमान प्रेक्षागृह में एक छोटा-सा रंगमंच है, जहाँ बैठकर अभिनेता, नर्तक और गायक आदि मनोरंजक कार्यक्रम प्रस्तुत किया करते थे। रंगमंच के सम्मुख निम्नोन्नत शैली में रचित प्रेक्षकोपवेशन है, गुफाओं के दोनों पाश्वर्कों में दो छिद्र हैं, अनुमान किया जाता है कि इन दोनों छिद्रों में डंडा लगाकर यवनिका टांगी जाती थी।^१

यवनिका के सदर्थ में हमारा ध्यान पतंजलि द्वारा प्रयुक्त दो विशिष्ट नाटकीय शब्दों की ओर जाता है, वे हैं, शोभनिक और ग्रंथिक। शोभनिक संभवतः नाट्य-प्रयोग के क्रम में मनभावन दृश्यों का रंगमंच पर अंकन करते थे जबकि ग्रंथिक या वाचिक आदि पात्र दृश्यानु रूप पाठ्यांशों का वाचन करते थे। यहाँ चित्र-रचना का उल्लेख तथा यवनिका की परिकल्पना दोनों ही एक-दूसरे से असंबद्ध मालूम नहीं पड़ते।^२

रंगमंडप की विभाजनपद्धति—प्राचीन रंगमंडप की विभाजनपद्धति का विश्लेषण करने पर यवनिका के प्रयोग की अनिवार्यता सिद्ध हो जाती है। रंगमंडप के आधे भाग में प्रेक्ष-कोपवेशन रहता है, शेष आधे भाग में रंगपीठ (मुख्य रंगभूमि) रंगशीर्ष और नेपथ्यगृहों की योजना होती है। रंगपीठ के अग्रभाग में यवनिका टांगी रहती है। अपनी साजसज्जा में प्रस्तुत पात्र यवनिका के हटते ही प्रेक्षकों के दृष्टिपथ में प्रवेश करते हैं। रंगपीठ के पृष्ठभाग में रंगशीर्ष है जहाँ अगले दृश्यों को प्रस्तुत करने वाले पात्र प्रतीक्षा करते हैं, बाद्य आदि विभिन्न सामग्रियाँ रहती हैं। रंगपीठ और रंगशीर्ष या तो यवनिका द्वारा विभाजित होते हैं या स्थायी भित्ति रचना द्वारा। दोनों के मध्य भित्ति होने पर दो द्वारों की परिकल्पना की गई है जहाँ भी यवनिका टांगी रहती है। रंगशीर्ष के पृष्ठभाग में नेपथ्यगृह होता है जहाँ पात्रों की वेशभूषा, रूपसज्जा आदि की नेपथ्यज विधियों का प्रयोग होता है। यहाँ नेपथ्यगृह के सम्मुख यवनिका अनिवार्य रूप से रहती है।^३

भारतीय रंगमण्डपों पर यवनिका का प्रयोग और पाश्चात्य प्रभाव—यवनिका का प्रयोग भारतीय नाट्यपरम्परा में सम्भवतः ग्रीक प्रभाव की देन है, विडिश्च प्रभृति पाश्चात्य विद्वानों ने कल्पना की थी, 'उसका संभवतः कारण था, 'यवनिका' शब्द का स्वरूप विकास। यूनानी तथा अन्य विदेशी आक्रमणकारियों के प्राचीन भारतीय लेखकों ने 'यवन' शब्द का प्रयोग किया था। निश्चय ही जब दो भिन्न जातियों और संस्कृतियों के बीच अन्तरावलंबन हुआ तो भारतीय एवं पाश्चात्य कलाओं की विभिन्न धाराओं का भी संगम हुआ। परन्तु भारतीय और पाश्चात्य कलाओं की दार्शनिक भित्ति में सतही अन्तर नहीं, दोनों की दृष्टि और सृष्टि के

१. आर्चियालाजिकल सर्वे आफ इण्डिया रिपोर्ट १६०३-४; पृ० १२३ तथा जे० ए० एस० बर्नेस, इण्डियन ऐंटीक्वेरी भाग ३५, पृ० १६५-६।

२. ये नाट्यदेते शोभनिका नामैने प्रत्यक्षं कंसं घानयन्ति प्रत्यक्षं च बलि बंधयतीति चित्रेषु कथम्, चित्रे-ष्वपि उद्गुशर्बनिपानिनाश्च प्रहारा कुर्यन्ते। पातंजल महाभाष्य ३।१।२७।

३. ये नेपथ्यगृहद्वारे मया पूर्वं प्रकीर्तिने।

तवाकीरुहस्य विन्यासो मध्ये कार्यं प्रदीकृष्वभि ना० रा० १२ २ (गा० ओ० सी०)

४. सप्तत इमा कीय पृष्ठ ६१

धरातल भी भिन्न है। एक सघर्षमूलक और दुःखपर्यवसायी है तो दूसरी आदर्शमूलक और सुख-पर्यवसायी है। अतः यवनिका के प्रयोग की दृष्टि में भारतीय रंगशान्ताएँ यूनानी रंगशालाओं की ऋणी हों, यह बात कल्पनातीत और भ्रमपूर्ण मालूम पड़ती है। यही कारण है कि कीथ जैसे विद्वानो ने भी विंडिश्व प्रभृति विद्वानों की मान्यताओं का खण्डन किया है।^१ यह भी सम्भव है कि 'यवनिका पटी' की रचना विदेशी यूनानियों द्वारा बड़ी शान-शौकत से होती हो, इसीलिए यवनिका शब्द का प्रयोग 'पटी' के विशेषण के रूप में होता हो। मिल्वान लेवी ने यह कल्पना भी की है। यवनिका के अतिरिक्त 'यवनी' शब्द का प्रयोग नाट्यग्रन्थों में मिलता है, जो विदेशी युवतियों का वाचक है। कालिदास ने अभिज्ञान शाकुन्तल में सम्राट् दुष्यन्त को 'यवनीभिः परिवृतः' दिखलाया है।^२ जिस समय दो सम्प्रदायों का महामिलन हो रहा था, उस राज प्रभाव से कलाकारों का मानसपटल कैसे अप्रभावित रहता। जो भी हो यवनिका शब्द के प्रयोग-मात्र से यह कल्पना करना संगत नहीं मालूम पड़ता कि यवनिका मूल रूप में भारतीय रंगमण्डपों की मौलिक प्रसाधन सामग्री नहीं थी। 'यवन' शब्द के कारण विदेशी प्रभाव की परिकल्पना संगत नहीं मालूम पड़ती। भारतीय नाट्यपरंपरा ने 'यवनिका' का प्रयोग श्रीकों के प्रभाव की छाया में नहीं किया तो यवनिका की सामग्री का उनमें ग्रहण अथवा ग्रीक कलाकारों द्वारा यवनिका की रचना की बात कल्पनामात्र है।^३

जवनिका, यवनिका और यमनिका—यवनिका के लिए समानान्तर 'जवनिका' और यमनिका—ये दो पद भी प्रचलित हैं। नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में भिन्न-भिन्न पाठ उपलब्ध हैं। काव्यमाला संस्करण में 'जवनिका' काशी संस्करण तथा अभिनव भारती संस्करणों में 'यवनिका' शब्द का प्रयोग किया गया है।^४ नाट्यशास्त्र के उपलब्ध किसी संस्करण में 'यवनिका' शब्द का प्रयोग नहीं मिलता। कुछ संस्कृत नाटकों में 'यमनिका' शब्द का प्रयोग मिलता है। डॉ० एस० के० दे महोदय ने शब्द को समान महत्त्व दिया है। 'यम' शब्द निरोधवाचक है। यमनिका पात्रों को प्रेक्षकों की दृष्टि से निरोध कर रखती है, इस दृष्टि से वह नाम भी उपयुक्त है। यवनिका शब्द के द्वारा विदेशी प्रभाव की बात भी खण्डित हो जाती है।^५

यह भी सम्भव है कि यवनिका शब्द का प्राकृत रूपान्तर 'जवनिका' शब्द हो। यद्यपि सिद्धान्त कौमुदीकार भट्टोजी दीक्षित ने जवनिका शब्द की व्युत्पत्ति वेगवाचक 'जु' धातु से की है।^६ यह शब्द और उसका अर्थ यवनिका का पर्याय 'तिरस्करिणी' के सन्दर्भ में भी सर्वथा उपयुक्त ही मालूम पड़ता है, क्योंकि तिरस्करिणी (पर्दा-पटी) वेग से खींची जाती है। अमर कोष में 'जवनिका' शब्द का उल्लेख स्वतन्त्र रूप से इसी अर्थ में किया गया है। पर 'यवनिका'

१. संस्कृत ड्रामा, कीथ, पृष्ठ ६१।

२. पृष वाणासन हस्ताभिः यवनीभिः वनपुष्पमालाधारणीभिः परिवृत इत एवागच्छति। अ० शा० अंक २।

३. संस्कृत ड्रामा, कीथ, पृष्ठ ३५६।

४. ना० शा० ५।११-१२ (गा० ओ० सी० तथा काशी संस्करण)।

५. 'द कर्टेन इन ऐनसिंघेट इण्डियन थियेटर, भारतीय विधा, बोल्यूम ६, १९४८, तथा 'इण्डियन हिस्टोरिकल क्वाटर्ली', पृष्ठ ४६४ (१९३२)।

६. पाणिनि ३२५० सुचक्रम्य दन्त्रम्य सुगधि

लु शति सौत्रोक्तु नति वेगे च

अवन' कृदन्त प्रकरणम् सिद्धान्त कौमुदी

अथवा 'यमनिका' का उल्लेख नहीं है। यवनिका शब्द का विकास सम्भवतः बन्धनवाचक 'यु' धातु से हुआ है, क्योंकि उसके द्वारा नाटकीय दृश्य दृष्टिपथ से ओझल रहते हैं।^१ यों यमनिका शब्द का प्रयोग नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में भले ही न हुआ हो पर है वह बहुत प्राचीन शब्द। शुक्ल यजुर्वेद में यमनी शब्द का प्रयोग उसी अर्थ में हुआ है और यमनी शब्द से यमनिका का विकास सम्भव है।^२ 'यम' धातु निरोधवाचक है। डी० आर० मन्कद महोदय तो यवनिका की अपेक्षा यमनिका का ही प्रयोग उचित मानते हैं, क्योंकि यही मूल शब्द है। यदि जवनिका को यवनिका का प्राकृत रूपान्तर न भी स्वीकार करें तो कोषों में उल्लिखित अर्थों के सन्दर्भ में कोई अन्तर नहीं मालूम पड़ता। इस दृष्टि से तीनों शब्दों—यमनिका, यवनिका और जवनिका के स्वरूप और अर्थ तथा उनकी प्रक्रिया में कोई अन्तर नहीं अधिकाधिक साम्य है। 'यवनिका' शब्द नाट्य-निर्देशों में विशेष्य के रूप में नहीं 'पटी' के विशेषण के रूप में ही प्रायः व्यवहृत होता है।^३

अतः यमनिका, यवनिका अथवा जवनिका शब्द के साथ जिन अर्थपरंपराओं (वेग से पटी का खींचना या पटी द्वारा नाटकीय दृश्य का ओझल रहना) का विकास हुआ है, उस सन्दर्भ में निश्चित रूप से यवनिका भारतीय नाट्यपरंपरा तथा नाट्यमण्डप की विशिष्ट रचना-विधि की नितान्त आवश्यकता है। यूनानियों से ऋण में प्राप्त की गई नई नाट्यसंपदा नहीं है। भारतीय नाट्यमण्डपों में यवनिका का प्रयोग नितान्त मौलिक है। नाट्यशास्त्र संस्कृत एवं प्राकृत नाटक तथा नाट्यशास्त्रीय ग्रंथों की टीकाएँ इसी का समर्थन करती हैं।

दृश्यविधान

दृश्यविधान की प्रवृत्ति और परम्परा—कक्ष्याविभाग का सम्बन्ध नाट्यमण्डप के दृश्य-विधान से है। नाट्यमण्डप में प्रधान रूप से दो प्रकार के दृश्यविधान प्रस्तुत किये जाते हैं। एक दृश्यविधान तो रंगमण्डप की साज-सज्जा का अंग बनकर ही प्रस्तुत होता है और दूसरा नाट्य-वृत्त के अनुरोध से। भारत ने प्रथम दृश्यविधान के सम्बन्ध में अनेक रमणीय वास्तु-विधियों की परिकल्पना की है। रंगशीर्ष 'शुद्धादर्शतल' के समान हो, उसमें वैदूर्य, स्फटिक एवं सोने का काम किया गया हो।^४ स्तम्भों पर नाना शिल्प-प्रयोजित बारीक नक्काशी हो, अरण्यों में विचरते पशुओं और आकाश में उड़ते कपोतों के मनोहर चित्र अंकित हो।^५ सब ओर से सुशोभित भित्तियों पर निर्मित चित्रों में, पुरुष, स्त्रीजन, पुष्पित लताएँ तथा नर-नारी के आत्मभोगजन्य छवियाँ अंकित हो।^६ रमणीय दृश्यविधान रंगमंच की साज-सज्जा को नितान्त मनोहर और नाट्यप्रयोग को आकर्षक बना देता है।

नाट्य से इतिवृत्त के अनुरोध से अनेक प्रकार के नयनाभिराम दृश्यों की योजना होती

१. प्रतिमिरा जवनिका स्यात्तिरस्करिणी च सा। अमरकोष ४० १३१४, सिद्धान्तकौमुदी धातुपाठ १४८०।

२. शुक्ल यजुर्वेद १४।२२।

३. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वाटर्ली पृष्ठ ४०४ (१९३२)।

४. शुद्धादर्शतलाकारं रंगशीर्षं प्रशस्यते। ना० शा० २।७३क (गा० ओ० सी०)।

५. ना० शा० २।७५-७८ (गा० ओ० सी०)।

६. चित्रकर्मणि चातेस्या पुरुषा स्त्री

त चात्मभोगश्च ना० शा० २।८४४, ८४६

है। भारतीय नाट्य-कथा ग्राम, नगर, वन, उपवन, तपोवन, प्रासाद, दुर्ग और भयावने जगत् की पृष्ठभूमि पर परिपल्लवित होती रही है। भरत ने उन दृश्यों को प्रस्तुत करने के लिए कई उपयोगी प्रणालियों का विधान किया है। आहार्य अभिनय की पुस्तविधि द्वारा ऐसे प्राकृतिक दृश्यों और वनैले पशुओं को नाट्यमण्डप पर प्रस्तुत करने का स्पष्ट विधान है। इस दृश्यविधान द्वारा भरत ने नाट्य-प्रयोग को अधिकधिक लोकानुरूप बनाने का प्रयत्न किया है। कुछ वस्तुओं के जोड़-जाड़ या वस्त्र आदि में लपेटकर उन वस्तुओं को आकृति-संस्थानों के अनुकूल रूप में प्रस्तुत करने का विधान है। उन्ही विधियों में रंगमंच पर पहाड़, गाड़ी, महल, डाल, कदच, झण्डा, हाथी तथा घोड़ा आदि के विभिन्न प्रदर्शनों का प्रयोग होता है।^१

दृश्यविधान को प्रस्तुत करने की एक और प्रणाली है कक्ष्याविधि। कक्ष्याविधि एक प्रकार का महत्वपूर्ण प्रतीकात्मक नाट्य-प्रयोग है। इसकी सारी विधियाँ नाट्यधर्मों रूढ़ियों पर आश्रित हैं। इसलिए कक्षाविभाग का प्रयोग भी परंपरा तथा दर्शक की कल्पना पर आधारित है। कक्षाविभाग के अनुसार ही रंगमंच पर काल्पनिक रीति से स्थान, देश एवं कक्ष आदि का विभाजन कर लिया जाता है। रंगमंच पर ही घर, नगर, वन, उपवन, तपोवन, प्रासाद, यान, विमान, पृथ्वी, आकाश, पाताल और स्वर्ग आदि की कल्पना कर ली जाती है। इस प्रणाली से ही देश, दूरी, दिशा, दिव्यो के मानुषोचित आचरण, परिच्छेद और द्वार-प्रवेश आदि का विधान होता रहा है। अभिज्ञानशाकुन्तल में रथ की तीव्र गति, मृग का पलायन और दुष्यन्त के स्वर्गावतरण आदि के दृश्य इसी कक्ष्याविधि से प्रस्तुत किये जाते हैं।^२ भरत ने यह स्वीकार किया है कि संसार की सभी वस्तुओं को नाट्य-प्रयोग के क्रम में यथार्थ रूप में तो प्रस्तुत करना न तो सम्भव है और न पुस्तविधियों द्वारा सब दृश्यों को सर्वथा शास्त्रीय लक्षणों के अनुसार सरलता से शायद प्रस्तुत किया जा सकता है। अतः नाट्यधर्मों विधियों द्वारा संकेतात्मक रूप से इनका विधान उचित है।^३ कक्षाविभाग में उसी का विधान प्रस्तुत किया गया है।

दृश्यविधान के क्रम में भारतीय नाटकों में एक और भी शैली का बड़ा ही प्रभावशाली प्रयोग होता रहा है। नाटकीय वातावरण पूर्ण समृद्धता के साथ प्रेक्षक के मानस पर अंकित हो, इसलिए देश और काल के वर्णन के लिए काव्यात्मक एवं चित्रात्मक दृश्यविधान की भी योजना प्रायः भारतीय नाटकों में सर्वत्र हुई है। ये वर्णित नाट्य-दृश्य इतने हृदयग्राही एवं बिम्बात्मक होते हैं कि इनके दृश्यविधान की न तो आवश्यकता ही है और न रंगमंच पर उनका यथार्थ रूप में दृश्य-चित्रण पूर्णतया सम्भव ही है। शोभनिक या पात्र के द्वारा पाठ मात्र से प्रेक्षक की कल्पना-भूमि में वह चित्र पूर्णता के साथ उभर उठता है।

इस प्रसंग में यह ध्यातव्य है कि दृश्यविधान की इन परंपराओं के अतिरिक्त भारतीय नाटकों में मानवीय रूप-सौन्दर्य और प्राकृतिक छवियों के प्रस्तुत करने की एक परंपरा यह रही

१. ना० शा० २१।१६६-२०१।

२. अ० शा० अंक १ तथा ७।

३. प्रासाद गृहानानि नाट्योपकरणानि च।

न राक्षसानि तथा कर्तुं व्योक्तानीह लक्ष्यैः।

लोकधर्मी भवेत् का रचन्या नाट्यधर्मी तथाऽपरा।

स्वमाको लोकधर्मी विभागे नाट्यमेव हि। ना० शा० २१।१६३ १६४ का० ना०)

है कि पात्र भावावेश की स्थिति में स्वयं भी अपने प्रिय या प्रिया को छवि चित्रित करते रहे हैं। चारुदत्त की वसन्तसेना अपने प्रियनम की अनुकृति स्वयं अंकित करती है। शाकुन्तल का दुष्यन्त मालिनी-तटवासिनी, मुग्धा शकुन्तला के परम रमणीय रूप की चित्र-रचना स्वयं करना है, जिसमें शकुन्तला के दिव्य सौन्दर्य और शान्त तपोवन में बहती मालिनी, उसके सैकत तट में लीन हमों के जोड़े और कृष्णमृग के वामनयन को खुजलाती मृगी आदि पृष्ठाधार के रूप में अंकित है। रत्नावली की 'सागरिका' स्वयं ही उदयन के परममुन्दर रूप की चित्र-रचना करनी है। ये भी दृश्यविधान के अंग हैं, और इन चित्रों के द्वारा नाट्य-कथा के भाव-प्रवाह में तीव्रता और अनुभूति में मासलता बनीभूत हो उठती है।^१

कक्ष्याविभाग और भारतीय चिन्तनधारा—वस्तुतः भरत के कक्ष्याविभाग में उनकी मौलिक चिन्तन-प्रवृत्ति का परिचय मिलता है। भारतीय जीवन प्राकृतिक परिवेश में फूलता-फलता रहा है। जीवन के एक विशिष्ट रूप की भारतीयों ने कल्पना की है। उसके अनुसार प्रकृति (पृथ्वी) माता है और मनुष्य उसका पुत्र है।^२ मनुष्य का जीवन जिस रूप में प्रकृति के परिवेश में विकसित होता है, भरत ने उसी के अनुरूप वनों, ग्रामों, नगरों, प्रासादों और पर्वतों की भव्य, रमणीय दृश्यावली के मध्य नाट्य-प्रयोग का विधान किया है। केवल मानसिक अवस्थाओं के तदनुरूप अभिनय से ही नाट्य नहीं होता अपितु नाट्य के लिए बाह्य परिवेश भी मानसिक दशाओं, भाव-प्रवाहों के अनुरूप हों, उनकी अनुरूपता भी रंगमंच पर सुनियोजित होनी चाहिए। नाट्य-सिद्धान्तों के आकलन के प्रसंग में भरत ने प्रयोग में अनुरूपता पर बहुत बल दिया है, यह अनुरूपता ही भरत के रगविधान को अधिकाधिक यथार्थ के निकट ले जाती है।^३ भरत के कक्ष्या-विधान का अभिप्राय यही है कि नाट्य-प्रयोग अधिकाधिक प्रकृत प्रतीत हो। भरत ने रगमण्डप-निर्माण, कक्ष्याविभाग तथा आहार्य अभिनय का जितना विस्तृत और व्यापक विधान किया है, उसके सदर्थ में भारतीय रगमंच के रगविधान को नितान्त कल्पनात्मक मानना उचित नहीं जान पड़ता।^४ प्राकृतिक पदार्थों, विविध जीवों एवं अन्य पात्रों को तदनुरूप प्रयोग करने का आग्रह भरत की यथार्थवादी प्रयोग-विविध का ही सकेत करता है। यद्यपि बहुत-सी दृश्य-परिस्थितियाँ निःसन्देह प्रेक्षक की कल्पना-भूमि पर ही परिपल्लवित होती हैं, अधिकाधिक परिस्थितियों और रूपों को पुस्त आदि विधियों द्वारा प्रस्तुत करने का विधान है। जहाँ नाट्य-प्रयोग को यथार्थ रूप देने में असम्भवा मार्ग में खड़ी हो जाती है, उन्हीं प्रयोगों के लिए प्रतीकात्मक विधियों का नाट्य-धर्मी परंपरा के अनुसार प्रयोग का विधान है।

भरतनिरूपित कक्ष्याविभाग

प्रयोग-काल में कथा-वस्तु एवं प्रयोग के आग्रह से पात्र रगमंच पर आते हैं और रंगमंच

१. चारुदत्त अंक ४। अ० शाकुन्तल अंक ६। ७-१८, रत्नावली अंक २।

२. माता भूमिः पुत्रोऽहं पृथिव्याः। अथर्ववेद १२।१।१२। ऋग्वेद १।११, ४।३३।

३. आत्मरूपमवच्छाद्य वर्णकैः भूषयैरपि।

यादृशं यस्य यद्रूपं प्रकृत्यै तत्र तादृशम्।

वयोवेशानुरूपेण प्रयोज्य नाट्यकर्मणि। ना० शा० २६।१-६ (गा० ओ० सी०)।

४. भारतीय रंगमंच के कृत्रिम विधान की योजना चित्रात्मक भववा यथार्थवादी कमी नहीं रही नाट्यकला पृष्ठ २०० (डॉ० रघुवर)

से निकलते हैं तथा रंगमंच पर ही कभी कभी दूरी या निकटता आदि का भी प्रयोग होता है। लोकानुरूप — बाह्य की विवि एव दूरी निकटता आदि का प्रयोग यहाँ सीमित रंगमंच पर तो कदापि संभव नहीं है। अतः रंगमंच पर ही उनकी परिकल्पना की गई है।

रंगमंच के तीन भाग—रंगमंच पर ही आभ्यन्तर, बाह्य और माध्यम की परिकल्पना की जाती है। जो पात्र पहले से रंगमंच पर प्रवेश करते हैं, रंगमंच का वह भाग और वे पात्र भी आभ्यन्तर होते हैं क्योंकि वे रंगमंच के अन्तःस्थान में हैं। पगन्तु जो पात्र रंगमंच पर पहले से नहीं होते, बाद में प्रवेश करते हैं, वे आभ्यन्तर नहीं, बाह्य होते हैं, और जिस मार्ग से वे पात्र रंगमंच पर प्रवेश करते हैं, रंगमंच का वह भाग माध्यम होता है। इसलिए कि इसी माध्यम या प्रवेश-द्वार से रंगमंच के आभ्यन्तर भाग में पात्र प्रवेश करते हैं। यह प्रवेश-द्वार नेपथ्य-गृह से सम्बन्धित होता है। रंगमंच के आभ्यन्तर भाग में स्थित पात्रों में मिलने के लिए बाह्य भाग से यदि कोई पात्र आता है तो दक्षिणाभिमुख हो आत्मनिवेदन करता है। रंगमंच का विधान भारत ने जिस रूप में किया है उसके यह अनुरूप ही है। मुख्य भाग रंगपीठ है, यही आभ्यन्तर होता है, यही पर पात्र नाट्य-प्रयोग करते हैं। शेष पश्चिम भाग में रंगशीर्ष और नेपथ्य होते हैं, रंगशीर्ष में ही वे विश्राम या प्रतीक्षा करते हैं, और इसी में स्थित नेपथ्यगृहाभिमुख दो द्वारों से पात्रों का आवागमन होता है।^१

कक्ष्याविभाग द्वारा देश, दिशा और दूरी के संकेत—कक्ष्याविभाग द्वारा ही रंगमंच के किसी भाग में देश का निर्देश कर दूरी या निकटता की कल्पना की जानी है। किसी पात्र ने दूर देश की यात्रा की या निकट देश की, इसका भान उसकी गति एवं चरण-विन्यास से होता है। यदि चरण-विन्यास अधिक सरल में होते हैं तो अधिक दूरी और इसी प्रकार चरण-विन्यास की गणना के आधार पर ही मध्य दूरी और निकटता का भान होता है और यह सब नाट्यधर्मी रूढ़ि द्वारा सम्पन्न होता है^२ न कि लोकधर्मी परम्परा के द्वारा। वस्तुतः यह भी लोक-परम्परा से प्रभावित है। लोक में अधिक दूर की यात्रा करने पर अधिक सरल में चरण का संचार होता है, कम दूरी में कम। इसी आधार पर इस नियम का विधान होता है।

रंगमंच पर दिशा का भी संकेत होता है और उसका आधार है नेपथ्य-गृह और वाद्य-यंत्रों के लिए निर्मित द्वार। जिस ओर द्वार का मुख होता है वही नाट्य-प्रयोग में पूर्व दिशा होती है। इसी द्वार से पात्रों का आवागमन भी होता है। अतः जो पात्र दो द्वारों में से किसी एक के द्वारा निकलता है उसी द्वार से पुनः प्रवेश भी करता है। बाह्य-पात्र का प्रवेश और निष्क्रमण दोनों ही एक द्वार से होता है। यही नहीं यदि आभ्यन्तर का पात्र कार्यवश उसी के साथ निष्क्रमण करता है तो वह भी उसी द्वार से, जिस द्वार से बाह्य पात्र आता है। एकाकी या किसी अन्य के साथ जब भी वह पात्र प्रवेश करता है तो उसी निर्दिष्ट द्वार से ही।^३ द्वार-प्रवेश की इस पद्धति

१. ना० शा० १३।८-१० (गा० ओ० सी०),

का० सं० १४।८-१०, का० भा० १३।८-१०।

२. ना० शा० १३।११-१२ (गा० ओ० सी०),

का० सं० १४।११-१२, का० भा० १४।११-१२।

३. ना० शा० १२१३-१४ गा० ओ० सी०),

का० भा० १३१४-१५ का० सं० १४१४

का प्रयोग हमें भास के नाटकों में भी प्राप्त होता है। स्वप्नवासवदत्ता के पञ्चम अंक में स्वप्न के रोमांचक दृश्य में दो द्वारों की परिकल्पना की गई है। एक द्वार से विदूषक प्रावारक (चादर) के लिए बाहर जाता है और दूसरे द्वार से वासवदत्ता और चेटी का प्रवेश होना है। स्वप्नावेश दूर होते ही वासवदत्ता जिम् द्वार से आई थी उसी द्वार से वह निष्क्रमण करती है और विदूषक का जिस द्वार से निष्क्रमण हुआ उसीसे प्रवेश भी होता है। अन्यथा वासवदत्ता और विदूषक एक-दूसरे को देख लेते, जो अभिप्रेत नहीं था। इस प्रक्रिया से प्रेक्षकों को पात्रों से परिचय पाने में सुविधा होती है।^१ भरत ने यह उल्लेख किया है कि प्रेक्षागृह के बाहर खुले स्थान में भी नाट्य-प्रयोग होता है, उस परिस्थिति में वाद्य-यंत्रों को पीछे कर नाट्य-प्रयोक्ता जिस दिशा में खड़े होकर नाट्य-प्रयोग करता है वही पूर्व दिशा मान लेनी चाहिए। यह नाट्यधर्मी परम्परा के अनुसार होता है। वस्तुतः ऐसे खुले रंगमंचों में तो द्वार भी नहीं होते। जिस स्थान पर वाद्य-भाड आदि रखे रहते हैं, उनके द्वारा ही द्वार और दिशा की कल्पना की जाती है।^२

दिव्यों की आवासभूमि—दिव्य पात्रों की शक्ति की कोई सीमा नहीं है। वे अपने यान, विमान, आकाशीय मार्ग या मायाबल से पर्वत, नगर और सागर आदि सब पर बिना किसी विघ्न-बाधा के संचरण करते हैं, परन्तु मनुष्य के किसी प्रयोजन या मानवीय कारणों से छद्मवेश धारण कर नाटकों में पात्र के रूप में प्रयुक्त होते हैं, तो उनका संचरण भूमि पर ही होना चाहिये।^३

भरत ने दिव्य जातियों और उनके लिए विशिष्ट आवास-स्थान पर्वतों की परिगणना की है। उन्हीं पर्वतों पर उनका निवास-स्थान प्रदर्शित होना चाहिये। यक्ष, गुह्यक और कुबेर के अनुचर आदि के लिए शुभ्र; कैलास, गधर्व और अप्सराओं के लिए हेमकूट; नाग, वामुकि और तक्षक के लिए निषध, तैत्तिरीय प्रकार के अन्य देवताओं के लिए महामेरु; ब्रह्मर्षि और सिद्धों के लिए वैदूर्य, मणि-रजित नील पर्वत और दैत्यदानव एवं पितरों के लिए श्वेत पर्वत का प्रयोग रंगमंच पर होना चाहिये। पर्वतों की रचना पुस्तविधि द्वारा होती है और कक्ष्याविधि के द्वारा रंगमंच के किसी भाग-विशेष में पर्वत-विशेष की कल्पना की जा सकती है। भरत और अभिनव-गुप्त ने यह स्पष्ट कर दिया है कि स्थान आदि के प्रदर्शन में कथावस्तु से संबंधित विशिष्ट स्थान का ही प्रदर्शन उचित होता है, सबका नहीं। पुस्तविधि द्वारा स्थान-विशेष की रचना आदि हो जाने पर गति-प्रचार के द्वारा नाट्यार्थ का भावन भी होता है।^४

कक्ष्याविभाग और परवर्ती नाटककार—भरत-निरूपित कक्ष्याविभाग का प्रभाव परवर्ती नाटककारों पर भी पड़ा है। मृच्छकटिक, अभिज्ञानशाकुन्तल, स्वप्नवासवदत्तम् और रत्नावली आदि नाटक विशेष रूप से अध्ययन के योग्य हैं। मृच्छकटिक में ऐसे अनेक नाट्य-प्रसंग हैं जिनमें कक्ष्याविधि का प्रयोग कर दूरी, देश तथा स्थान परिवर्तन आदि का सकेत होता है। प्रथम अंक में विट और शकार नायिका वसन्तसेना का पीछा करते हैं। बहुत दूर तक सारा दृश्य राजपथ

१. स्वप्नवासवदत्तम्, अंक ५ का अन्तिम अंश।

२. ना० शा० १३।६५-६८ (गा० ओ० सी०),

का० सं० १४।६४-६७, का० भा० १३।६०-६३।

३. ना० शा० १३।१८ २० गा० ओ० सी०) का० मा० १३।१८ २२ का० म० १४।१८ २१

४. वही १३।२८ ३२ वही

वही १३।२२ २७

वही १४।२८ ३२

पर अभिनीत होता है। भागने और पीछा करने के दृश्य के प्रयोग के लिए तो अत्यधिक स्थान की अपेक्षा होनी है, पर रंगमंच पर तो सीमित ही स्थान होता है। अतः कक्ष्याविधि द्वारा ही वेश्या का पलायन (षट् पादों का संचार) और चारुदत्त के गृह में प्रवेश आदि का प्रतीकात्मक अभिनय हो सकता है। तृतीय अंक में राजपथ पर संचरण करने, विदूषक और चारुदत्त का घर में प्रवेश तथा शबिलक का चारुदत्त के घर में सँभ देकर चोरी करना आदि वस्तुविधान असाधारण दृश्य-विधान की अपेक्षा रखते हैं। न्यायाधिकरण में अधिकारी, वादी और प्रतिवादी का आगमन, तदुपरान्त चारुदत्त का वध्य स्थान के लिए प्रस्थान, पुनः वसतसेना का अप्रत्याशित आगमन, चिता में सती होती वधू धूता की रक्षा के लिए चारुदत्त आदि पात्रों का तीव्र गति से संचरण आदि दृश्य प्रयोग की दृष्टि से बड़े प्रभावोत्पादक पर जटिल हैं। पुस्तकविधि से यदि इनकी रचना भी की जाय तो बहुत बड़े रंगमंच की आवश्यकता होगी। अतः कक्ष्याविधि की दृष्टि से ऐसे दृश्यों का कल्पनात्मक प्रयोग भी होता है। वस्तुतः मृच्छकटिक^१ में प्रायः प्रत्येक अंक में ऐसे दृश्यों का आयोजन है। पालक के पलायन का दृश्य रोमहर्षक और अत्यन्त उद्बेगपूर्ण है, परन्तु वे सब दृश्य लोकधर्मी नाट्यपरंपरा से भी अभिनीत एवं प्रस्तुत होते हैं।

वासवदत्ता के चतुर्थ अंक में एक ओर राजा और विदूषक और दूसरी ओर वासवदत्ता, पद्मावती और अन्य सखियाँ वार्तालाप कर रही हैं। राजा और विदूषक इन नारी-जनों की उपस्थिति से अवगत नहीं हैं। अतः उदयन अनजान में उपस्थित अपनी दोनों पत्नियों के प्रति अपना मनोभाव प्रकट करते हैं, जिसका प्रभाव नाटक की भावी घटनाओं पर पड़ता है।^२ यहाँ कल्पित कक्ष्याविभाग द्वारा ही दृश्यविधान प्रस्तुत किया जा सकता है। अतः कक्ष्याविभाग स्थान, देश, दूरी, द्वार और मार्ग आदि के प्रदर्शन के लिए नितान्त नाट्योपयोगी है। नाटककारों ने इस विधि का प्रयोग कर अपने नाटकों में प्रभावशालिता का सृजन किया है।^३

इस कक्ष्याविधि का विवेचन परवर्ती आचार्यों ने नहीं किया, उसका एक मात्र कारण यह है कि यह तो नितान्त नाट्य-प्रयोग का विषय है, नाट्य-सिद्धान्त का नहीं। अतः वे इस विषय पर मौन हैं। भरतकोष में आचार्य वेणी के मत का आकलन किया गया है, उसमें भरत के विचारों का पिष्टपेषण मात्र है, कोई नवीनता नहीं।^४

समाहार—कथावस्तु के अनुरोध से रंगमंच पर प्रस्तुत दृश्यविधान अधिकाधिक अनुभवगम्य हो तथा सरलता से प्रयोज्य हो, इस दृष्टि से कक्ष्याविभाग का विधान भरत ने किया

१. मृच्छकटिक अंक १, ८ तथा ६।

२. स्वप्नवासवदत्तम्, भास अंक—४।

३. We find that the stage could be used to represent a place when persons sleep and court scenes are enacted and that it was divided into as many apartments. (Kakshyas) as plot required.

Indian Theatre, p. 45 (C. B. Gupta, 1954)

४. भर्तृहरिसंस्कृत-रचिते नाट्यमंडपे।

नगरार्थं वै शैलादेः स्वर्गादेः भुवनस्य च ॥

स्थान प्रवेशावरोधेषां न्यवस्थापकिकल्पनम्।

वर्तनाट्ये क्रियते कक्ष्याविभागः सोऽभिधीयते भरतकोष पृ० ८१०

है। कक्ष्याविभाग की सारी प्रक्रिया कल्पनात्मक है और यह नाट्यधर्मी विधि से ही सम्पन्न होती है। वस्तुतः नाट्यधर्मी विधि भी लोकधर्म की परंपराओं पर ही तो परिपल्लवित होती है; क्योंकि लोकधर्मी से भिन्न कोई भी धर्म नाट्य में प्रयोज्य नहीं होता परन्तु लोकगत प्रक्रिया में अधिकाधिक वैचित्र्य-सृजन के लिए कवि और नाट्य-प्रयोक्ता कल्पना का समावेश कर लेता है। भरत के युग में रंगमंच पर प्रयोज्य दृश्य-विधान की अपनी सीमाएँ थीं। कवि-कल्पित सब दृश्य या घटनाएँ यथार्थ में प्रयुक्त नहीं हो सकती थीं। इसीलिए कल्पना के रूप में ही उनका प्रयोग होता था। इस कल्पना के द्वारा ही प्रेक्षक को घटनाओं का बोध और रसों का उद्बोधन होता था। अतः कक्ष्याविभाग उस युग के रंगमंच की आवश्यकता थी। नितान्त कल्पनात्मक विधान मात्र नहीं।

प्रसाद के नाटकों में कल्पित सब दृश्य-योजनाएँ पुस्तविधि द्वारा प्रयुक्त नहीं हो सकती हैं, कुभा में जल-प्लावन के दृश्य, पात्रों का आवागमन और इसी प्रकार की अनेक दृश्य-योजनाएँ नाट्यधर्मी रूढ़ियों के सहारे प्रस्तुत की जा सकती हैं।'

चतुर्थ अध्याय

नाट्य-सिद्धान्त

१. दशरूपक विकल्पन
२. इतिवृत्त-विधान
३. पात्र-विधान

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

महारस महाभोग्यमुदात्तवचनान्वितम् ।

महापुरुषसचार साध्वाचार जनप्रियम् ॥

मुद्रिलष्टसंघिसयोगं सुप्रयोग सुखाश्रयम् ।

मुदु शब्दाभिधानं च कविः कुर्यात् नाटकम् ॥

अवस्था या तु लोकस्य सुखदुःखसमुद्भवा ।

नानापुरुषसचारा नाटकेऽसौ विधीयते ॥

सर्वभावैः सर्वरसैः सर्वकर्मप्रवृत्तिभिः ।

नानावस्थान्तरोपेतं नाटकं संविधीयते ॥

अनेकशिल्पजातानि नैककर्मक्रियाणि च ।

तान्यनेषाणि रूपाणि कर्तव्यानि प्रयोक्तृभिः ॥

दशरूपक विकल्पन

रूपकों का स्वरूप

भारतीय वाङ्मय में काव्य की प्रधान धाराएँ दृश्य और श्रव्य इन दो भिन्न शास्त्रीय नामों से प्रसिद्ध हैं। श्रव्य काव्य की परिधि में महाकाव्य, खण्डकाव्य, गीतकाव्य, आख्यान एवं ऐतिहासिक काव्य आदि की परिगणना होती है। वर्णना श्रव्य काव्य की प्रधान सपदा है। दृश्य काव्य की परिधि में उन काव्य-रूपों की परिगणना होती है जो नाट्य हैं। नाट्य केवल दृश्य ही नहीं होता, श्रव्य भी होता है। आंगिक, वाचिक, सात्त्विक और आहार्य अभिनयों के माध्यम से राम या सीता आदि की अवस्था के अनुकरण^१ या सुख-दुःखात्मक लौकिक सवेदनाओं के प्रतिफलन^२ आदि के द्वारा नाट्य को रूप प्राप्त होता है। परन्तु नाट्य के द्वारा किसी नायक या नायिका का रूप ही रूपायित नहीं होता अपितु उसका संपूर्ण जीवन-रस आत्मलीनता की स्थिति में आस्वाद्य या अनुभवगम्य होता है। यह रस ही सौन्दर्य या चरम आनन्द है, जो नाट्य के माध्यम से आस्वाद्य होता है।

नाट्य, नृत्य और नृत्त—नाट्य प्राचीन भारतीय वाङ्मय का बड़ा ही लोकप्रिय शिल्प रहा है। इसके द्वारा हमारे जातीय जीवन के सांस्कृतिक विकास के सुदीर्घ इतिहास पर मंद-मधुर आलोक सदियों से फैलता रहा है। वैदिक काल के ऋषियों ने 'नाट्य' तो नहीं पर 'नृत्त' शब्द का प्रयोग किया है।^३ नट शब्द का संभवतः सर्वप्रथम प्रयोग पाणिनि ने नट-सूत्रों के संदर्भ में किया है।^४ नट-सूत्रों में नाट्य के नियमों का विधान था (?) नृत्त और नट ये दोनों शब्द नृत्य और अभिनय के बोधक थे, यह भारतीय नाट्यशास्त्र के संदर्भ-ग्रन्थों से पता चलता है। कालिदास ने अपने मालविकाग्निमित्र नाटक के आरम्भिक दो अंकों में नाट्य शब्द का प्रयोग

१. अवस्थाऽनुकृतिर्नाट्यम्—द० रू० प्र० १, पृ० ४।

२. योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःख समन्वितः।

सोऽङ्गावभिनयोपेतः नाट्यमित्यभिधीयते ॥ ना० शा० १।११६ (शा० ओ० सी०)।

३. मांघो ऋगाम नष्टवे। ऋ० १० मं० १८।२ १३६।२ ८२४।६; नृत्ताय स्रुतं यजुष ३०।३०।

४. दी ४ ११०

नृत्य और अभिनय दोनों को ही निग लिया है। क्योंकि मानविका ने दुःप्रयास चतुष्पदी छनिक का अभिनय किया है। इसमें आहार्य अभिनय को आड अथ आश्रिक अभिनय, गीत एवं नृत्य को एक साथ समन्वित प्रयोग हुआ है।^१ वस्तुतः नृत्य नाट्य का निकटवर्ती है। परन्तु नृत्य की अपेक्षा नाट्य में सर्वांगपूर्णता रहती है। अभिनय के मूल में नानाव्यवस्थित लोकचरित्र भाव-भूमि के रूप में वर्तमान रहता है। अतः नाट्य में नानाविध रसमयता भी रहती है।^२

नाट्य मुख-दुःखात्मक लोकचरित्र की बहुविधता या सवेदनात्मक प्रतिफलन होने के कारण ही मानव के जीवन-गाथा में एक निर्योय, एक लक्षण उपलब्ध करना है। (नृत्य) नृत्य उस नाट्य का उपकारक मात्र है।

नाट्य और रूपक—यह नाट्य शब्द एवं दृश्य होता है, इसीलिए रूप या रूपक के नाम से परपरा ने प्रसिद्ध रहा है। अभिनवगुप्त के मतानुसार नाट्य शब्द नमतार्थक 'नट' शब्द से व्युत्पन्न होता है। इसमें पात्र स्व (अपना) भाव को त्यागकर पर-प्रभाव को ग्रहण करता है, रूप धारण करता है, अतः वह नाट्य या रूपक होता है।^३ दशरूपककार बनजय ने तो इसकी दृश्यता के कारण ही इसका रूपक होना सिद्ध किया है।^४ जिस प्रकार चक्षु-नास्त्र लौकिक वस्तुओं को हम रूप की संज्ञा देते हैं उसी प्रकार नाट्य या अभिनय का काव्य-रूप तो श्रव्य तथा चक्षु-ग्राह्य भी है। अतएव इस दृश्यता की विशेषता के कारण ही वह 'रूपक' होता है। जिस प्रकार मुख मे चन्द्र के आरोप द्वारा एक सौन्दर्य-विशेष का अनुभव होता है, उसी प्रकार नट में राम आदि की अवस्था का आरोप होता है, इसलिए भी इसे 'रूपक' शब्द से अभिहित किया जाता है। इसमें सदेह नहीं कि रूपक, नाट्य, अभिनय और नाटक भी दृश्य-काव्यों के लिए प्रचलित रहे हैं।^५ नाट्य में मानवीय मुख-दुःखात्मक सवेदनाओं का पुनरुद्भावन होता है और रूपक के द्वारा ही 'नट' राम की मुख-दुःखात्मक सवेदनाओं का अनुभावन करते हैं। इस प्रकार ये दोनों ही शब्द एक-दूसरे के अत्यन्त निकट हैं। दशरूपक के अनुसार इनका प्रयोग शकु, इन्द्र और पुरन्दर की तरह पर्यायवाची शब्द के रूप में होता है। वस्तुतः रूप, रूपक, नाट्य और अभिनय आदि शब्दों का प्रयोग समान अर्थ में दृश्य-काव्य के लिए होता है। भरत ने नाट्यशास्त्र में उन रूपकों का महत्वपूर्ण एवं मौलिक विवरण प्रस्तुत किया है। अगले पृष्ठों में हम उनका तुलनात्मक विश्लेषण प्रस्तुत कर रहे हैं।

भरतनिरूपित दशरूपक

नाटक—नाटक दशरूपकों में प्रधान है। भरत ने नाटक की जैसी व्यापक परिकल्पना नाट्यशास्त्र में प्रस्तुत की है उसके विश्लेषण में नाटक का अत्यन्त महनीय एवं विराट चित्र

१. मालविकाग्निमित्र अंक १, २।

२. नाट्यशब्दों रसे रसामिष्यन्तिकारणम्।

चतुर्धा अभिनयापेक्षं लब्ध्वा वृत्तितो बुधैः। सं० २० भाग ४, पृ० ७।

३. नट नताविति नमनं स्वभाव त्यागेन प्रह्वीभाव लक्षणम्। अ० भा० भाग-२, पृ० ८०।

४. रूपं दृश्यतर्पणयने। रूपकं तदुत्सारादोपात्—व० सू० १।६७ तथा धनिक की टीका।

५. २० सू० ३।१-३, भा० अ० पृ० १, भा० अ० २ पृ० २२०। विष्णुपुराण

१।२०-४, हरिवंश विष्णु पर्वः ६१ अ० ११

प्रस्तुत होता है।^१ यही कारण है कि भरत द्वारा प्रतिपादित नाटक का यह प्रकृत और महत्तर रूप न केवल नाट्यशास्त्रियों के लिए ही, अपितु नाट्यकारों के लिए भी मदियों तक अनुकरणीय आदर्श बना रहा। भरत की दृष्टि अत्यन्त स्पष्ट है कि नाटक के मूल में मनुष्य मात्र की मुख-दुःखात्मक संवेदनाएं वर्तमान रहती हैं। नृपति आदि का वृत्त और चरित नाना भावों और रसों की पृष्ठभूमि में यहाँ परिपल्लवित होता है, इस रूप में कि, प्रकृत जन के हृदय में भी उन मुख-दुःखात्मक संवेदनाओं की वासनात्मक अनुभूति का पुनरुद्बोधन हो, उदात्तीकरण हो। अतः भरत की दृष्टि में नाटक मुख-दुःखात्मक है, रसमय है तथा पुरावृत्त एवं अनेकविध चरित का पुनरुद्भावन भी है।^२

ख्यातत्रयः—नाटक सर्वलक्षणसंपन्न होता है। वस्तु-वृत्त, विषय (देश), नायक और रस ये चारों ही प्रख्यात होने चाहिये।^३ नाटक के ये प्रधान अंग हैं। इन्हीं के आधार पर नाटक का प्रतिष्ठान होता है। वस्तु यदि प्रख्यात एवं लोकप्रिय न हो तो दर्शक के हृदय में उसके प्रति अनुराग शायद न उत्पन्न हो। अतः हमारे आतीय जीवन की परंपरा से उत्तराधिकार में प्राप्त रामायण, महाभारत, पुराण एवं अन्य प्राचीन ग्रन्थों के आधार पर नाटक के वृत्त का विकास होना चाहिये। भास के अनेक नाटक रामायण और महाभारत की कथाओं पर आधारित हैं और दूसरी ओर स्वप्नवासवदत्ता का वस्तु-वृत्त रामायण और महाभारत की धार्मिक परंपरा से नहीं अपितु लोकपरंपरा के विलुप्त गौरव ग्रन्थ 'वृहत् कथा' की 'उदयन-कथा' के आधार पर परिपल्लवित है।

ख्यातदेश—केवल वस्तु-वृत्त ही नहीं, जिस देश से उसका संबंध है वह भी पूर्ण लोकप्रिय हो; जैसे प्राचीन काल के मालव, पांचाल, वत्स और मगध आदि राज्य या जनपद। अन्यथा अभिनवगुप्त की दृष्टि से वत्सराज जैसे प्रसिद्ध सम्राट् के होते हुए भी अप्रसिद्ध देश में उनके जीवन की घटनाओं के वर्णन से उसमें रस-ध्वंसा तो क्या प्रतीति भी न होगी। अतः वस्तु-वृत्त की आधारभूमि वह देश या जनपद भी ख्यात हो।^४

ख्यात नायक—नायक भी प्रख्यात और उदात्त हो। नायक नाटक के केन्द्र में प्राण-ज्योति की तरह निवास करता है, उस केन्द्र से ही नाट्य के ज्योति-रस का प्रभवण होता है। अतः उसका प्रसिद्ध होना नितान्त आवश्यक है। प्रायः प्रसिद्ध संस्कृत नाटकों के नायक ख्यात ही हैं। राम, कृष्ण, उदयन, दुष्यन्त और पुरुरवा आदि सब ख्यात नायक हैं। परम्परा युगों से इनकी कीर्ति-गाथा बहन करती आ रही है।

नायक की उदात्तता—वस्तु, देश और नायक इन तीन प्रसिद्धियों के अतिरिक्त नायक के लिए उदात्तता का भी कथन किया गया है। अभिनवगुप्त की दृष्टि से भरत द्वारा प्रयुक्त उदात्त शब्द बड़ा अर्थपूर्ण है। नाटक के नायक में वीररस की योग्यता होनी चाहिए तथा नाटक

१. ना० शा० १।१०६-१२०, १८।६-४४ (गा० ओ० सी०)।

२. नृपतीनां बच्चरितं नाना रसभावचेष्टितं बहुधा।

सुखदुःखोत्पत्तिकृतं भवति हि तन्नाटकं नाम। ना० शा० १८।१२, ४२ (गा० ओ० सी०)।

३. प्रख्यातवस्तुविषयं प्रख्यातोदात्तनायकं चैव। ना० शा० १८।१०। *

४. तत्र प्रकर्षो स्यात् वस्तु तथा विषयो मानवपांचाल दिग्देशो

तत्र प्रसिद्धि स्वप्नेन प्रतीति निधाता एव कथा रसचर्यायां अ० भा० भाग १ पृ० ४११

के नायक केवल धीरोदात्त ही नहीं वे धीरललित, धीरोद्धत और धीरप्रशान्त भी होते हैं।^१ संस्कृत के नाटको के नायक इन विभिन्ननाओं से ओत-प्रोत भी हैं और उनमें धीररस की योग्यता की भी कल्पना समान रूप से मिलती है। उत्तररामचरित का नायक धीरोदात्त, स्वप्नवासवदत्तम् का धीरललित, वेणीसहार का धीरोद्धत तथा नागार्जुन का नायक धीरप्रशान्त है।

आचार्यों की मान्यताएँ—परवर्ती आचार्यों में नाटक के नायक की इस प्रवृत्ति के सम्बन्ध में पर्याप्त मतभेद है। विजयनाथ और णिगभूषाण ने धीरोदात्त-मात्र को ही नाटक का नायक स्वीकार किया है।^२ परन्तु संस्कृत के अनेक ऐसे नाटक हैं जिनमें नायक या तो धीरोद्धत है या धीरप्रशान्त एवं धीरललित भी। अतः इन परवर्ती आचार्यों का विचार न तो भरत के अनुरूप है और न संस्कृत नाटको के विभिन्न नायको के जीवन के अनुरूप ही। सम्भव है, इस भ्रम का प्रचलन भरत के दो श्लोको^३ के कारण हुआ हो, जिनमें उन्होंने देवों को धीरोद्धत, राजाओं को धीरललित, मंत्रियों को धीरोदात्त तथा ब्राह्मण एवं वणिजों को प्रशान्तरूप में चित्रण का सामान्य विधान किया है। वस्तुतः यह तो सामान्य निर्देश है। परन्तु नाटक-प्रकरण में नायको के लिए विशेष निर्देश किया गया है, उसका अधिक महत्त्व है। इसको दृष्टि में न रखने के कारण ही आचार्यों ने दो विभिन्न कल्पनाएँ की हैं। आचार्य घनिक और हेमचन्द्र^४ की विवेचना के कारण भरत के विचारों के सम्बन्ध में पर्याप्त भ्रान्ति मालूम पड़ती है। वस्तुतः नायक की प्रकृति तो सदा अपरिवर्तित रहती है, पर मनोवृत्ति में परिस्थिति के अनुसार परिवर्तन होता रहता है। देव या नृप और मंत्री या वणिक् आदि पात्रों की स्थायी प्रकृति तो सदा एक-सी रहती है, परन्तु उनकी मनोवृत्ति तो बदलती रहती है। यदि किसी एक नाटक में उनका प्रयोग हो तो उनकी प्रकृति का चित्रण सामान्य निर्देश के अनुसार होना है। भरत के अनुसार यदि इनमें से सब एकाधिक प्रकृति के पात्रों का एकत्र योग रहता है, तो दिव्य पात्र को स्वाभिमान-युक्त धीरोद्धत, राजा को कोमल प्रकृति का ललित, सेनापति या अमात्य को धीरोदात्त एवं वणिक् या ब्राह्मण को धीरप्रशान्त रूप में प्रस्तुत होना चाहिए। इसमें सन्देह नहीं कि नाटक के नायक को उदात्त-गुण-सम्पन्न होना चाहिए, पर उदात्तशाली होने हुए भी अन्य किसी भी वृत्ति से युक्त हो सकता है, क्योंकि नाट्यशास्त्र में भरत ने ऐसा कोई स्पष्ट निर्देश नहीं दिया है कि नायक धीरललित या धीरोदात्त ही हो। वह धीरोद्धत और धीरप्रशान्त भी हो सकता है।^५ इन परम्परागत नियमों

१. उदात्त इति धीरसयोग्यवक्तुः। तेन धीरललित धीरप्रशान्त धीरोद्धत धीरोदात्ताः चत्वारोऽपि गृह्यन्ते। अ० भा० भाग-२, पृ० ४११।

२. प्रख्यातवंशो राजर्षिः धीरोदात्तः प्रतापवान्। सा० द० ६।६।
दिव्येन वा मानुषेण धीरोदात्तेन संयुतम्। र० सु०, पृ० १३०।

३. देवाः धीरोद्धताः श्रेयाः स्थुर्धीरललिता नृपाः।
सेनापतिः मात्यश्च धीरोदात्ताः प्रकीर्तिताः।

धीरप्रशान्ताश्च विज्ञेयाः ब्राह्मणाः वणिजस्तथा। ना० शा० २४।४ (का० भा० सं०)।

४. द० सू० २ प्र० ३-५ श्लोक पर वनिक की टीका का० अनु० हेमचन्द्र, पृ० ३७०-५।

५. Bharata does not intend that the hero of Nataka should be a Dhurodatta or dhirlalita only Laws and Practices of Sanskrit Drama page 6 (S N Sastri)

का प्रयोगवश उल्लंघन भी हो सकता है। महावीरचरित में परशुराम धीरोदत्त नायक है। भरत के विचारों का समर्थन रामचन्द्र गुणचन्द्र ने भी किया है। उनकी दृष्टि से धीरललित, धीरोदान्त, धीरोदत्त एवं धीरप्रणान्त ये चार प्रकार नृपतियों के होते हैं, न कि केवल धीरोदात्त ही होता है।*

राजर्षि नायक—नाटक के नायक की कुछ और विशेषताएँ भरत की दृष्टि से विचारणीय हैं। तदनसार नाटक में नायक राजर्षि हो तथा उसके उच्चवश का चरित वर्णित हो। अभिनव-गुप्त ने राजर्षि शब्द पर विचार करते हुए अपना यह मत प्रतिपादित किया है कि नाटक का नायक जीवित राजर्षि नहीं हो सकता परन्तु किसी अन्य आचार्य के मत का उद्धरण प्रस्तुत करते हुए यह भी उल्लेख किया है कि चन्द्रगुप्त और बिन्दुसार आदि समसामयिक राजा भी नायक होते हैं। राम के समक्ष नाट्यरूप में रामायण का प्रस्तुत होना प्रसिद्ध है (उत्तररामचरित, अक-७)। नायक को दिव्य पात्र का आश्रय प्राप्त हो। अभिनवगुप्त के अनुसार नाटक में मर्त्य-चरित की तो प्रधानता रहती है पर देव-चरित का भी वर्णन हो सकता है। दिव्य पात्र नाटक के नायक नहीं हो सकते, वे पताका या प्रकरी आदि के नायक हो सकते हैं। नागानन्द ने कर्णामयी भगवती का साक्षात्करण या अप्रत्यक्ष रूप से दुष्यन्त पर इन्द्र का प्रभाव दिव्याश्रयोपेतता ही है। आचार्य विश्वनाथ ने दिव्य और दिव्यादिव्य इन दो प्रकार के नायकों की भी कल्पना की है।* दिव्य श्रीकृष्ण और दिव्यादिव्य श्री रामचन्द्र हैं। परन्तु ये दोनों पात्र संस्कृत के नाटकों में सर्वत्र मर्त्य नायक के रूप में ही वर्णित हैं, दिव्य या दिव्यादिव्य के रूप में नहीं। दिव्य पात्र से भरत का आशय है ब्रह्मा, विष्णु, शिव, इन्द्र, वरुण और कामदेव आदि देवता। ऐसे देवताओं को नायक के रूप में स्वीकार करने में यह कठिनाई होगी कि मर्त्यचरित न होने के कारण उन सुख-दुःखात्मक सवेदनाओं का प्रतिफलन नहीं होगा। दुःख का उनमें अभाव है। नाटक में दुःख दूर करने के लिए प्रतिकार भी न होगा। अतः नाटक का नायक दिव्य नहीं मर्त्य होता है। नायिका यदि दिव्या हो भी तो उससे विरोध नहीं होता, क्योंकि उर्वशी के नायक-चरित से ही उसके वृत्त का भी आक्षेप हो जाता है।†

नाटक में चार पुरुषार्थ—भरत ने नाटक की कथावस्तु के लिए नाना विभूति, ऋद्धि एवं विलास की भी कल्पना की है। यद्यपि मनुष्य के धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष इन चारों पुरुषार्थों का प्रयोग यहाँ अपेक्षित है पर इन दोनों में ऋद्धि (अर्थ) और विलास (काम) सबके लिए बड़े ही प्रिय हैं। अतः उनकी बहुलता का चित्रण अपेक्षित है।‡ प्रायः सब संस्कृत नाटकों में राज्य-समृद्धि तथा कौमुदी-महोत्सव या वसन्तोत्सव आदि के विलासपूर्ण चित्रणों का विस्तार है। वस्तुतः ऋद्धि और विलास के द्वारा भरत ने एक प्रकार से वीर और शृंगाररस की प्रधानता का तो संकेत कर ही दिया है। परन्तु नागानन्द आदि ऐसे नाटक हैं, जिनमें आत्मत्याग और कर्णा की भी प्रधानता है।

१. वार्त्ताः स्वभावाश्चत्वारः नेतृणां मध्यमोत्तमाः। ये तु नाटकस्य नेतारं धीरोदात्तमेव प्रतिजानीते, न ते मुनिसमयाध्यवर्गाजिनः। —ना० द० पृ० २१।

२. दिव्योऽथ दिव्यादिव्योवा। दिव्येण मानुषेण वा —र० सु० ३१३०। सा० द० ६।६।

३. अ० भा० भाग २, पृ० ४१२।

४. ना० शा० १८ १० ११ (गा० बो० सी०)

नाटक में महत्तर जीवन की कल्पना नाटक में क्यात नायक क्यात देश तथा क्यात कथावस्तु के निर्देश से ही यह स्पष्ट हो जाता है कि भरत नाटक के द्वारा महत्तर जीवन की कल्पना को रूप देना चाहते थे। राजाओं के जीवन में सम्बन्धित वस्तु-वस्तु में अभिजात्य सम्कार की समृद्धि और विलास का सारभ भरा हुआ था। उसमें महत्तर आदर्श को मूर्त रूप देने का महान् शुभ संकल्प है। इसीलिए नाटक के प्रभाव और उद्देश्य के सम्बन्ध में विचार करने हुए भरत ने कई महत्त्वपूर्ण निर्देशों का आकलन किया है।

उदात्त भावों का आकलन सबके पश्चात् हो कि उन उदात्त भावों में आविष्ट हो प्रेक्षक रम्यमंडप से बाहर आएँ। नाना रस-भाव-युक्त काव्य का अवमान उद्भूतता में होना चाहिए। स्वप्नवामवदत्ता में आवन्तिका का वासवदत्ता के रूप में प्रकट होना तथा अभिजातशाकुन्तल में दुष्पन्त-शकुन्तला का सारीच आश्रम में मिलन उदात्तता के उत्तम उदाहरण है।^१

नाटक की सर्वांगपूर्णता—नाटक की पूर्णता के लिए नाट्य की मातृरूपा वृत्तियाँ अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं। पर यह कोई आवश्यक नहीं कि चारों वृत्तियों का एकत्र योग ही हो। मुद्राराक्षस में कैशिकी वृत्ति नहीं है और वेणीसहार में केवल सात्वती और आरभटी वृत्तियाँ ही हैं। नाटक की कथावस्तु के अंग, उद्देश्य एवं प्रभाव की दृष्टि से 'पाँचों सन्धियों, चौमठ अंगों, छत्तीस लक्षणों से युक्त गुण और अलंकार से सुशोभित, उदात्तवचनान्वित, अत्यन्त सरस, अत्यन्त उत्कृष्ट भावों से समन्वित, महापुरुषों और श्रेष्ठजनों के आचरण से विभूषित, संधियों में सश्लिष्ट, प्रयोग में रमणीय, सुख का आश्रय तथा मृदुल शब्दयुक्त नाट्य की रचना करनी चाहिए'।^२ यहाँ भरत ने पुनः स्पष्ट कर दिया है कि लोक के सुख-दुःख से समुत्पन्न अवस्था तथा नाना पुरुषों के जीवन की घटनाओं का चित्रण नाटक में होता है। इसमें समस्त ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला और कर्म का योग होता है (न तज्ज्ञानं नर्तीच्छिरूप न सा विद्या न साकता)।

नाटक की रचना और लोक-संवेदना—नाट्यशास्त्र में भरत ने नाटक का विवरण अनेक स्थलों पर प्रस्तुत किया है। सर्वत्र मानव जीवन की सुख-दुःखात्मक संवेदनशील भूमि पर ही नाटक को परिपलवित करने का उनका प्रबल आग्रह है। अतः नाटक की सामग्री तो मानव-जीवन की सुख-दुःखात्मक संवेदना है, पर उसका अवमान महारस, महाभोग में होता है। अतः भट्टतैल की दृष्टि से इस मानव-लोक की समस्त संवेदना से नाटक (जगत्) का सृजन रसपोषण-आनन्द-सृजन के लिए होता है।^३ इसमें सब भाव, सब रस और सब कर्म-प्रवृत्तियों की त्रिवेणी प्रवाहित होती

१. ये चोदाता भावास्ते सर्वे पृष्ठनः कार्याः ।

सर्वेषां काव्यानां नाना रसभावयुक्तियुक्तानाम् ।

निर्वह्यो हि कर्तव्यो नित्यं विरसोऽद्भुतस्तज्जः । ना० शा० १=४१४३ (गा० ओ० सी०) ।

२. पंचमधि चतुर्वर्ति चतुः षड्भ्यंगसंयुतम् ।

षट्त्रिंशल्लक्षणोपेतं गुणालंकारभूषितम् ।

महारसं महाभोग्यमुदात्तवचनान्वितम् ।

महापुरुष संचारं माध्वाचार जनप्रियम् ।

सश्लिष्ट संधियोगं सुप्रयोगं सुखाश्रयम् ।

मृदुशब्दाभिधानं च कविः कुर्यात् नाटकम् । ना० शा० १६।१३६-१४१ (गा० ओ० सी०) ।

३. रसपोषाय तज्ज्ञातं लोकान्नाट्यं अगत् स्वयम्

प्रतिभाया प्रगल्भाया सर्वेषां कविनेषस मष्टौत अभिनव भारती भाग ३, पृष्ठ ७८

है।^१ इसलिए रूपक-भेदों में यह सर्वश्रेष्ठ होना है। भरत ने नाटक के सम्बन्ध में जैसी उदात्त और अत्यन्त स्पष्ट कल्पना प्रस्तुत की है, भरत के बाद भी सदियों तक अन्य भारतीय आचार्यों ने भी उसी प्रभाव की छाया में नाटक की परिभाषा में प्रस्तुत की और नाट्यकारों ने विभिन्न रूप में की।

परवर्ती आचार्यों के मन्तव्य—मागरनदी ने लोक के मुख-दुःख से समुद्भूत अवस्था के अभिनय को नाट्य रूप में स्वीकार किया है^२ जो नितान्त भरतानुसारी है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने एक ही श्लोक में भरत की मान्यताओं को सरिलिप्ट रूप में प्रस्तुत करते हुए प्रतिपादित किया कि राज-चरित ख्यात हो, पुरुषार्थी में से मोक्ष को छोड़ शेष फलरूप में प्राप्य हों, अको में विभाजन, सध्यागो की योजना तथा नायक प्रसिद्ध वंश में उत्पन्न हो^३। साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ, दशरूपककार धनजय, शिगभूपाल और विद्यानाथ आदि आचार्यों की परिभाषा इसी परंपरा में है।^४ शारदा-तनय ने भावप्रकाशन में सुबधु के मतानुसार पूर्ण, प्रशान्त, भाम्बर, ललित और लमग्र नामक नाटक की पाँच जातियों का उल्लेख किया है। (भा० प्र०, पृ० २३८-४०)। इन आचार्यों द्वारा प्रस्तुत नाटक की परिभाषाएँ नितान्त भरतानुसारी ही नहीं हैं अपितु भरत की मूल परिभाषाओं की पुनरावृत्ति मात्र है। भारतेन्दु और श्यामसुन्दरदास की परिभाषाएँ उसी परंपरा में हैं। भारतेन्दु की परिभाषा भरत के 'श्रव्य दृश्य क्रीडनीयक' की निकटवर्ती है।^५

नाटक के कतिपय विधि-निषेध—भरत ने नाटक के प्रसंग में कतिपय विधि-निषेधों का भी उल्लेख किया है। नाटक का विभाजन अको में होना चाहिए। अक पाँच से दस ही तक हो। अधिक होने पर वे महानाटक होते हैं जैसे 'हनुमन्नाटक'। अको के अतिरिक्त नाटक की कथावस्तु की सुश्रुतलता के लिए प्रवेशक और विष्कम्भक की योजना होनी चाहिए।^६ युद्ध, राज्य-भ्रंश, मरण और नगरपरोध आदि के दृश्य इन्हीं के द्वारा प्रस्तुत करना चाहिए। नायक के वध का दृश्य प्रस्तुत न कर उसका अपसरण, ग्रहण या संधि आदि की योजना करनी चाहिए।^७ किसी भी अक में घटनाओं की ऐसी योजना नहीं चाहिये कि पात्रों की अनावश्यक भीड़-भाड़ हो जाए, जैसे सेतु-वध की घटना^८। नाटकीय घटनाओं की परिसमाप्ति 'गोपुच्छाय' की तरह होनी चाहिए। नाटक

१. सर्वभावैः सर्वरसैः सर्वकर्मस्तप्रवृत्तिभिः।

नानावस्थान्तरोपेतं नाटकं संविधीयते ॥ ना० शा० १६।१४७।

२. अवस्था या तु लोकस्य सुखदुःखसमुद्भवा।

तस्यास्त्वभिनयः प्राज्ञैः नाट्यमित्यभिधीयते। ना० शा० पृ० १२।

३. ख्यातादयराजचरित धर्मकामार्थसत्फलम्।

सागोपायदशासंधि दिव्यांगं तत्र नाटकम्। नाट्यदर्पण, पृ० १, श्लोक ४।

४. साहित्य दर्पण ६।७-११, दशरूपक—३।१, २२-३८, रसार्थवसुधाकर ३।१२८-३२;

प्रतापरुद्रीय नाटक प्रकरण ३२-३३। भावप्रकाशन, पृ० २२१-२२२।

५. 'काव्य केल सर्वगुणसंयुक्त खेल को नाटक कहते हैं।' भारतेन्दु नाटकावली, भाग २, पृ० ४२१-४२८;

तथा—क्रीडनीयकाभिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद्भवति। ना० शा० १।११ ख, श्यामसुन्दरदास, रूपक रहस्य, पृ० १६८-१६९।

६. ना० शा० १८।११, २६।

७. ना० शा० १८।३८-४० क।

८. न महाजन परिवारं कर्तव्यं नाटकं प्रकरणं वा।

दे लक्ष कार्यपुष्पा चत्वार पत्र वा ते स्युः ना० शा० १८।४१ क।

संबन्धी विधि-निषेधों के क्रम में भरत की दृष्टि मदा प्रयोगात्मक रही है। अतएव नाट्यप्रयोग की दृष्टि से एक और भी महत्वपूर्ण भाषा-संबन्धी उनका विधान है। नाटक की भाषा मृदुललित पदाढ्य, गूढशब्दार्थहीन और जनपद-मुखबोध्य होनी चाहिये। अन्यथा क्लिष्ट भाषायुक्त नाटक तो ऐसा ही अणोभन माताम पडता है जैसे कमण्डलवागी संन्यासियों ने धिरी बेर्या।^१ अतः भरत की दृष्टि तो अन्यन्त स्पष्ट एवं उपयोगी है। दुर्भाग्यवश संस्कृत के परवर्ती नाटककारों ने भरत के नाट्यसिद्धान्तों की अवहेलना की। फलस्वरूप संस्कृत नाटकों का ह्रास हुआ और वे अभिजात्य वर्ग के आसौद-प्रसौद का विषय बनकर रह गये। किसी व्यापक भूभूमि के अभाव में वे प्रकृत रूप में परिपल्लवित नहीं हो सके।

प्रकरण

प्रकरण रूपक का प्रधान भेद है और नाटक की तरह पूर्ण लक्षण भी। यह कल्पना-प्रधान रूपक है। कवि की प्रतिभाशक्ति साध्यफल, वस्तुवृत्त तथा नायक की परिकल्पना स्वतन्त्र रूप से करती है। इस दृष्टि से भरत द्वारा प्रयुक्त औत्पत्तिक, आत्मशक्या, अनार्ष, अभूतगुणयुक्त तथा आहार्य आदि शब्द बड़े ही महत्व के हैं। आधारभूमि की इन्ही भिन्नताओं के कारण नाटक से प्रकरण एक भिन्न एवं स्वतन्त्र नाट्य-प्रणाली है।

कल्पित कथावस्तु : नायक : साध्यफल—प्रकरण की कथावस्तु और साध्य, उत्पाद्य होती है। परन्तु इसका यह अर्थ कदापि नहीं होता कि वह परम्परा से सर्वथा विच्छिन्न हो। बल्कि वह अनार्ष मात्र हो, अर्थात् पुराण आदि में उपनिबद्ध कथाओं के आधार पर पल्लवित न हो। परन्तु बृहत् कथा आदि लोकपरम्पराश्रित ग्रन्थों में उपनिबद्ध कथाओं के आधार पर विकसित हो।^२ अभिनवगुप्त ने इस विषय का स्पष्टीकरण करने हुए कहा है कि न केवल अत्यन्त प्राचीन ग्रन्थों ही से अपितु पूर्व निबद्ध काव्यों से भावों और वस्तु आदि का आहरण करना चाहिए।^३ वस्तुतः प्रकरण सम्बन्धी भरत की विप्रतिपत्ति निषेधात्मक है और स्वीकारात्मक भी। निषेधात्मक 'अनार्ष' के प्रयोग द्वारा रामायण, महाभारत आदि का प्रकरण के वृत्त के स्रोत के रूप में निषेध है। सम्भव है भरत से पूर्व नाटक और प्रकरण के स्रोत एक-दूसरे से भिन्न नहीं हो पाये हों। भरत ने उनकी 'आर्वता' का स्पष्ट निषेध किया है।^४ यह भी सम्भव है कि नाटक की तरह प्रकरण भी प्रख्यात-उत्पाद्य दोनों ही रहे हो, परन्तु भरत ने उनकी नितान्त मौलिकता का

१ मृदुललित पदाढ्यं गूढशब्दार्थहीनम्।

जनपदमुखबोध्यम् युक्तिमन्वृत्ययोज्यम्।

बहुकृतरसमार्गं सधिसंधानयुक्तम्।

भवति जगति योग्यं नाटकं प्रेक्षकायाम्। ना० शा० १६।१५२ख-१५३ (गा० ओ० सी०)।

२ यत्र कविरात्मशक्या वस्तुशरीरं च नायकं चैव।

औत्पत्तिकं प्रकुरुते प्रकण्ठमिति तदुक्तैर्ज्ञेयम्। ना० शा० १८।६५, द० रू० ३।३६-४२, जा० ल० को०, सा० द० ६।२५३-४।

३ अ० भा०, भाग २, पृ० ४३०।

४ From this it may be assumed that once there were Prakaranas in which the plot was not wholly original N S Eng Trans M M Ghosh, p 362 363

विधान किया है यह पूर्ववर्ती कवियों के काव्यों में आहरणीय होने पर अभूतपुण्युक्त होना चाहिए। भरत की दृष्टि में प्रकरण की कथावस्तु, उसका साध्यफल कवि-कल्पना की सृष्टि हो। प्राचीन कवियों की आदृत कथा में प्रकरण-रचयिता कल्पना द्वारा समयता का संचार करे। अनार्य के रसमय बनाने से श्रद्धालुओं को जुगुप्सा नहीं होती।

कल्पित नायक और पात्र—प्रकरण का नायक नाटकानुसारी राजा आदि नहीं होता, अपितु विप्र, अमात्य और सार्थवाह होते हैं। उनके नानाविध चरित का प्रयोग कथा-सामग्री के रूप में होता है। अतः शृंगार के अतिरिक्त अन्य प्रकार की सामग्री का उपयोग होता है। इनमें से कोई भी नायक हो सकता है।^१ नाटक के उदात्त नायक राम या शिव के समान दिव्य नायको का प्रयोग नहीं होता और न राज-सभोग का ही कोई अवकाश रहता है। नि सन्देह दिव्य नायक का निषेध तो भरत ने नाटक के लिए भी किया है। राजा के सम्मान, गौरव और प्रतिष्ठा का चमत्कार प्रकरण में नहीं दिखाई देता। क्योंकि यहाँ न राजा होते हैं और न उनकी छायानुवर्तिनी गौरव-गरिमा ही रहती है।^२ राजाश्रित कचुकी आदि राजकीय पात्रों के स्थान पर वेशकला में निपुण विट, श्रेष्ठी और दास आदि पात्रों की प्रधानता रहती है। अभिनवगुप्त ने प्रकरण के लिए विदूषक का महत्त्व स्वीकार नहीं किया है। उनकी दृष्टि से उसका स्थान विट ग्रहण करता है।^३ परन्तु 'मृच्छकटिक' प्रकरण के प्रथम अंक में विट और विदूषक दोनों एक साथ ही प्रस्तुत हुए हैं। पुनश्च दोनों पात्रों की उपयोगिता भिन्न-एव स्वतन्त्र है। दोनों के कार्य-व्यापार से हास्य रस और व्यंग्य का सृजन होता है परन्तु विदूषक नायकानुवर्ती होता है और विट प्रायः वेश्यानुवर्ती। अतः प्रकरण में विट और विदूषक का एक साथ ही प्रयोग हो सकता है।

प्रकरण की नायिका—स्त्री-पात्रों में वेश्या प्रधान होती है कदाचित् कुलांगना भी। परन्तु सचिव, अमात्य, सार्थवाह एवं पुरोहित जैसे विशिष्ट और सम्मान पात्रों के मध्य पारिवारिक कथा का क्रम चल रहा हो, वहाँ वेश्या की उपस्थिति का निषेध है। यही नहीं, एक ही दृश्य में वेश्या और कुलस्त्री का एक काल में प्रयोग सर्वथा निषिद्ध है। 'मृच्छकटिक' में चारदत्त की कुलवधू धूता का वसन्तसेना से नाट्य के अवसान में वधू के रूप में ही मिलन हो पाता है।^४ चारदत्त और वसन्तसेना का मिलन या तो एकान्त उपवन में आयोजित है या रात्रि में। अभिनवगुप्त के मतानुसार यदि प्रयोजनवश दोनों एक ही दृश्य में वर्तमान भी हों, तो दोनों की भाषा और प्रकृति का अन्तर खूब स्पष्ट होना चाहिए। वेश्या की भाषा संस्कृत और कुलांगना की गौरसेनी होती है, तथा कुलांगना का आचार विनय-प्रधान होता है, वेश्या का उसके विपरीत।^५

प्रकरण और प्रकृत जीवन का सुख-दुःखात्मक राग—नाटक की भाँति अक, विष्कम्भक, सधियो एवं वृत्तियों का प्रयोग प्रकरण में किया जाता है। परन्तु कैशिकी की मात्रा यहाँ नाटक की अपेक्षा कम रहती है, क्योंकि प्रकरण के नायक-नायिका 'अपायशतों' का अतिक्रमण कर साध्य तक पहुँचते हैं। अतः शृंगार का पर्याप्त अवकाश नाटक की तरह यहाँ नहीं है। यह कोई आव-

१. ना० शा० १=१४५-४६ (गा० ओ० सी०)।

२. ना० शा० १=५०-५२।

३. कंचुकिस्थाने दासः विदूषकस्थाने विट अमात्यस्थाने श्रेष्ठीत्यर्थः। अ० भा०, भाग २, पृ० ४३१।

४. मृच्छकटिकम्- अंक १०- पृ० २५६ (नि० सागर)।

५. ना० शा० १=५१-५३ (गा० ओ० सी०)

शक नहीं है कि प्रेम-कथा वस्तुविधान का निश्चिन् आधार हो ही। मृच्छकटिक की राजनीतिक कथा में प्रेमतत्त्व का नितान्त अभाव है। नाटक से प्रकरण कई अर्थों में भिन्न है। नाटक का आधारभूत स्रोत वैदिक साहित्य से पुराण तक सम्भ्रान्त और शिष्ट साहित्य रहा होगा, जबकि प्रकरण के लिए स्रोत के रूप में इस उच्चमनीय साहित्य का सर्वथा निषेध किया गया है। इस प्रकार प्रकरण न केवल स्वरूप, पात्र, रचना के आदर्श और उद्देश्य की दृष्टि से ही भिन्न है वे अपने मौलिक तत्त्वों की दृष्टि से भी पृथक् है। नाटक आदर्श जीवन का भव्य और उदात्त चित्र है, जबकि प्रकरण प्रकृत जीवन के सामाजिक साम्य-वैषम्य, रम्य-विराम आदि की प्राण-शक्ति से उच्छ्वसित है। प्रकरण कल्पना-प्रधान तो है पर उसके प्राणरस में मुख-दुःखान्मक यथार्थ जीवन-भूमि की सोधी गंध है, जबकि नाटक में स्वर्गगा के फूलों की या राजप्रासादों के दुर्लभ भाव की भीनी गंध।

परवर्ती आचार्यों की मान्यता—प्रकरण के सम्बन्ध में परवर्ती आचार्यों ने भी पर्याप्त विस्तार के साथ विचार किया है। विचार के प्रसंग में भरत के प्रकरण-सम्बन्धी सिद्धान्त का उपवृत्त करते हुए प्रकरण एव तदन्तर्गत नायिकाओं के अनेक भेदों की परिकल्पना की है। नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने नेता, वस्तु और फल की विभिन्नता के आधार पर सात भेद तथा उन सातों के भी कुलस्त्री, गणिका तथा कुलस्त्री-गणिका इन तीन नायिकाओं में से प्रत्येक के आधार पर प्रकरण के २१ भेदों का उल्लेख किया है।^१ चम्पूतः नायिकाओं के इन तीन भेदों के आधार पर प्रकरण के इन तीन भेदों का तो विवरण नाट्यदर्पण, भावप्रकाशन, रमाणव सुधाकर, नाटक लक्षण कोष, साहित्यदर्पण और दशरूपक में समान रूप से मिलता है।^२ शुद्ध प्रकरण में कुलस्त्री नायिका होती है जैसे मालतीमाधव में मालती धूर्त में गणिका नायिका होती है जैसे तरंगदत्ता और मिश्र या सकीर्ण में कुलस्त्री और गणिका दोनों ही नायिका होती हैं। मृच्छकटिक में धृता और वसन्तसेना दोनों ही नायिका हैं।

प्रकरण में शृंगार की प्रधानता की दृष्टि से आचार्यों में मतभेद है। आचार्य विश्वनाथ और शिगभूपाल ने प्रकरण में शृंगार की प्रधानता प्रतिपादित की है।^३ परन्तु नाट्यदर्पणकार की दृष्टि में प्रकरण में वनेशातिशयता के कारण शृंगार को प्रधानता नहीं दी जा सकती। मालती-माधव में शृंगार का अतिशय चित्रण नाट्यदर्पणकार की दृष्टि में भरत-विरोधी है।^४ इसी सदर्थ में बी० राघवन् महोदय का यह विचार मान्य प्रतीत होता है कि संस्कृत के मृच्छकटिक और मालतीमाधव आदि प्रकरणों में 'त्रासद' तत्त्व है और इसीलिए भरत एवं अन्य अनेक परवर्ती आचार्यों ने इस रूपक भेद में शृंगार-प्रधान कैशिकी का परिवर्जन किया है।^५ 'शारिपुत्त' प्रकरण

१. कुलस्त्री गृहवार्तायां पण्यस्त्री त विपर्यये।

विदे पत्यौ द्वयं तस्मात् एकविंशतिधाप्यदः। ना० द० २।३।

२. र० सु० ३।२१४-२१७, भा० प्र०, पृ० २४१-२४३. ना० ल० को०, पृ० ११६, सा० द० ३।२५३-२५४. द० सु० ३।३६-४२।

३. रस प्रधानः शृंगारः। र० सु० ३।२१५, शृंगारोऽङ्गी। सा० द० ६। २५३।

४. वृत्तिचतुष्टयस्यातिवेशोऽपि कैशिकी बाहुल्यं न निबन्धनीयम्।

क्लेशस्य प्राचुर्येण शृंगार हास्ययोरुपत्त्वात्। यत् पुनर्भवभूतिना मालतीमाधवे कैशिकीबाहुल्यमुप-
निबद्धं नन्वृद्धाभिप्रायमनुरूपदीति ना० द० (विश्वि पृ० १०६ द्वि० स० गा० को० सी०

५. ६ सोराल प्लेज इन संस्कृत पृ० ५६ बी० राघवन्

के आधार पर उन्होंने यह भी सिद्ध किया है कि प्रकरण में धार्मिक तत्त्वों का भी समावेश होता था। परन्तु बौद्ध धर्म पर आधारित यह प्रकरण अपवाद ही है। अश्वघोष ने काव्य और नाट्य की रचना बौद्ध धर्म के विचारों के प्रचार के लिए की थी, न कि स्वतन्त्र रूप से काव्य या नाट्य-रचना के लिए।^१

कथावस्तु, साध्यफल और पात्रों की परिकल्पना प्रकरण में उत्पाद्य हो, इस पर सब आचार्य सहमत हैं। सबने समान रूप से प्रकरण के तीनों तत्वों की कल्पना-प्रधानता पर बल दिया है।^२ पात्र के रूप में विप्र, वणिक्, सचिव, विदूषक, विट, घूर्त, चेट आदि की प्रधानता समान रूप से स्वीकार की है। भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' नामक प्रबन्ध में प्रकरण के शुद्ध और शकर नामक दो भेदों का उल्लेख किया है।^३ अन्य कोई नवीनता नहीं है। प्रकरण के लेखकों ने भरत का अनुकरण करते हुए प्रकरण की रचना की। उत्तरवर्ती शास्त्रकारों ने नाट्यशास्त्र और प्राप्त प्रकरणों के आधार पर लक्षणों का निर्धारण किया। स्वभावतः आचार्यों के विचारों में किंचित् मतभिन्नता तो है पर किसी नई विचार-पद्धति का आलोक नहीं।

भरत एवं परवर्ती आचार्यों के विचारों के आधार पर प्रकरण के सम्बन्ध में निम्नलिखित निष्कर्ष प्राप्त होते हैं—

(क) प्रकरण कल्पना-प्रधान रूपक है, अतएव इसका स्रोत लौकिक साहित्य है।

(ख) इसके नायक ख्यात राजा आदि नहीं, सेनापति, अमात्य और वणिक् आदि धीर-प्रशान्त होते हैं।

(ग) वेशस्त्री की इसमें प्रधानता होती है पर शिल्प व्यपदेश से कुलागना का प्रवेश भी निषिद्ध नहीं है।

(घ) नाटक के समान अंक विष्कम्भक, प्रवेशक, सध्यग और नाट्यालंकारों का प्रयोग होता है।

(ङ) शृंगार की योजना तो होती है पर क्लेशायत्तता के कारण उसकी प्रधानता नहीं होती।

वस्तुतः प्रकरण जीवन की उर्वर धरती पर खिला एक सुरभित पुष्प है, जिसमें कल्पना का सौन्दर्य और मनुष्य की सचेदना का सरस सुवास उच्छ्वसित होता रहता है।

नाटिका

भरत ने दस रूपकों के विवेचन की प्रतिज्ञा करके भी नाटिका नामक रूपक का भी प्रतिपादन किया है। 'नाटिका' नाट्यशास्त्र का मूल अथवा प्रसिप्त अंश है, इस सम्बन्ध में कुछ निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता मूल में भी कुछ प्रसिप्त अंश आ मिले हैं यह

स्पष्ट रूप से अभिनवगुप्त ने नाट्यशास्त्र के प्रसंग में प्रतिपादित किया है।^१ यदि नाटिका भरत नाट्यशास्त्र का मूल अंश न भी हो तो भी यह अत्यन्त प्राचीन रूपक भेदों में है। दशरूपक, विष्णुधर्मोत्तर पुराण एवं अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में नाटिका का रूपक अथवा उपरूपको के अन्तर्गत स्पष्ट उल्लेख किया गया है।^२

नाटिका का स्वरूप—नाटक और प्रकरण नामक प्रधान रूपक भेदों के विविध तत्त्वों के योग से नाटिका की रचना होती है। प्रकरण के समान इसकी कथावस्तु कवि-कल्पित होती है और नायक नाटक के समान प्रख्यात एवं नृपवर्गी होता है। अन्तःपुर की सवानुरागपूर्ण संगीत कन्या नायिका होती है। इसमें नारी-पात्रों की बहुलता, ललित अभिनय, अंगों का सुसंगठन, नृत्य, गीत और पाठ्य की रमणीय योजना और रति-संभोग की प्रधानता रहती है। नायक और संगीत कन्या के गुप्त प्रेम के कारण देवी द्वारा क्रोध और राजा द्वारा उनके उपशमन आदि की अनेक रमणीय योजनाएँ होती हैं। पात्र के रूप में नायक, देवी, दूती और परिजन आदि का प्रयोग होता है। इसमें चार अंक होते हैं। इस रूपक में शृंगार की प्रधानता होती है।^३

अन्य आचार्यों के मन्तव्य—भरत ने नाटिका की इनकी स्पष्ट और विस्तृत परिभाषा गन्तुत की है कि परवर्ती आचार्यों के लिए नवीन तथ्यों का आकलन करना संभव नहीं था। अतः उन्होंने उन्हीं विचारों का विस्तार किया है। दशरूपक के अनुसार यह संगीत कन्या भी ज्येष्ठ नायिका के समान नृप वंशजा ही होती है पर नितान्त मुग्ध, दिव्य और अति मनोहर भी। रामचन्द्र-गुणचन्द्र के अनुसार तो देवी और कन्या दोनों ही नायिकाएँ होती हैं। परन्तु दोनों की प्रख्यातता और अप्रख्यातता के भेद से नाटिका के चार भेद होते हैं। धनजय, धनिक और रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने नाटिका का विवेचन करते हुए 'प्रकरणिका' के सम्बन्ध में परस्पर-विरोधी विचार प्रकट किये हैं। धनजय और धनिक के अनुसार प्रकरणिका का पृथक् अस्तित्व नहीं है और रामचन्द्र के अनुसार प्रकरण पृथक् अस्तित्व है। उनकी दृष्टि से नाटिका नाटकोन्मुखी है और प्रकरणिका प्रकरणोन्मुखी। सागरनदी, शारदातनय और विश्वनाथ ने भरत के अनुसार ही नाटिका को चतुरकी, शृंगार-प्राय और कैणिकी-वृत्ति-युक्त माना है। अभिनवगुप्त के अनुसार रतिसंभोग आदि की योजना तो कन्या के लिए होती है और क्रोध, प्रसाद और दम्भ आदि की योजना ज्येष्ठ देवी के लिए। हर्ष-रचित प्रियदर्शिका और रत्नावली, ग्रामेयी (ना० ल० को०) तथा भारतेन्दु-रचित 'चन्द्रावली' इनके उदाहरण हैं।^४

समवकार

समवकार प्रधान रूपको में है, और पात्र, कथावस्तु एवं अन्य नाट्य-व्यापारों के संदर्भ में

१. अनेन तुश्लोकेन कोडिलमते एकादशागत्यमुच्यते न तु भरते । अ० आ० भाग १, पृ० २६५-६ ।
२. एवं (नाटिकावत्) प्रकरणी कार्या । विष्णुधर्मोत्तरपुराण ३।१६ ।
३. अनयोश्च बधयोगादन्यो भेदः प्रयोक्तृभिः कार्यः ।
प्रख्यातस्त्वितरो वा नाटक योगे प्रकरणे वा ।
प्रकरणे नाटक भेदादुत्पाद्यं वस्तु नायकं नृपतिम् ।
अन्तःपुर संगीत कन्योर्मधि कृत्य कर्तव्याः ॥ —ना० शा० १५।५७-६० (गा० ओ० सी०) ।
४. ३।४३-४८ दशरूपक, नाट्यदर्पण २।५-२०, ना० ल० को० पृ० १।३-४, सा० द० ६।२८१ म० प्र० पृ० २४३ अ० म० भाग २ पृ० ४३३

यह नित्यत विनयन है। समवकार की कथावस्तु पात्र एवं साध्यफल के सम्बन्ध में भरत ने पर्याप्त सूक्ष्मता के साथ विवेचन किया है। इससे प्राचीन रूपको के उद्भव के इतिहास से हमारा परिचय होता है। इस परिप्रेक्ष्य में समवकार का बड़ा महत्त्व है।

नायक — समवकार की कथावस्तु का संचयन देव और अमुरों के उद्धत जीवन से होता है और इसके पात्र भी देव और अमुर होते हैं। पर वे नाटको के नायक की तरह प्रख्यात और उदात्त भी होते हैं।^१ भरत ने देवों को यद्यपि उद्धत कहा है परन्तु मूलतः उद्धत होने पर भी परस्पर एक-दूसरे की अपेक्षा वे उद्धत, गंभीर तथा धीर आदि भी होते हैं। विष्णु, ब्रह्मा, त्रिपुरारि, और इन्द्र आदि एक-दूसरे की अपेक्षा प्रशान्त और उद्धत होते हैं। ब्रह्मा तो प्रशान्त है पर नृसिंह उद्धत है। इस दृष्टि से नाटक के नायक की तरह इनके भी चार भेद तो स्वभावभिन्नता की दृष्टि से होते ही हैं।^२ धनजय, रामचन्द्र, शारदातनय, सागरनदी तथा शिशुभूपाल आदि ने समवकार के नायक को दिव्य ही माना है।^३ परन्तु आचार्य विश्वनाथ उसे मर्त्य भी मानते हैं।^४ उनके विचार परस्पर-विरोधी हैं। आरंभ में उन्होंने दानवों को नायक माना, पुनः ये मानव नायक कैसे हो सकते हैं? समवकार में नायकों की बहुलता होती है और इनकी संख्या भरत ने बारह बताई है। ये बारह नायक होते हैं, नायक या प्रतिनायक मिलाकर इनकी संख्या बारह होती है, यह स्पष्ट नहीं है। परन्तु तीन अंको के समवकार में सभ्यतः प्रत्येक अंक में चार नायक या नायक-प्रतिनायकों का प्रयोग होता है।^५ या प्रत्येक अंक में बारह नायक होते हैं।

त्रैत का प्रयोग—तीन अंको के समवकार में तीन प्रकार का कपट, तीन प्रकार का उपद्रव और तीन प्रकार का शृंगार प्रस्तुत किया जाता है। प्रथम अंक का समय-मान बारह नाडिका है, द्वितीय अंक की चार और तृतीय अंक की दो। इस प्रकार अंक की अवधि उत्तरोत्तर स्वल्प होती जाती है। एक नाडिका २४ मिनट की होती है।^६

तीनों अंको में प्रयोज्य कपट, उपद्रव और शृंगार के तीनों रूपों का भी व्याख्यान भरत ने किया है। युद्ध, जल, वायु, अग्नि, हाथी या नगर के अवरोध आदि के कारण उपद्रव होता है। इसी प्रकार कपट भी पर-प्रयोजित, कभी देववश और कभी जीवन के मुख-दुःख के आघातो से उत्पन्न होता है। शृंगार के भी तीन प्रकार होते हैं, धर्म-प्रेरित, अर्थ-प्रेरित और काम-प्रेरित। धर्म-प्रेरित शृंगार प्रतिपत्नी का, अर्थ-प्रेरित शृंगार वेश्या और वेश्याकामी का तथा काम-प्रेरित शृंगार अहल्या और इन्द्र आदि के समान होता है। तीनों प्रकार के कपट, विद्रव और शृंगार में से एक-एक का योग प्रत्येक अंक में होता है। इस प्रकार समवकार की कथावस्तु नाटक या प्रकरण की भाँति शृङ्खलाबद्ध नहीं होती, वह बिखरी हुई होती है। संभवतः कथावस्तु की इस 'विकीर्णता' के कारण ही इसका अन्वर्थ नाम समवकार है।^७

१. ना० शा० १८।६२-६३ (गा० ओ० सी०)।

२. अ० भा० भाग २, पृ० ४३७।

३. ना० द०, पृ० १०६, उदात्त देवदैवैश, द० १०६ २-६८, भा० प्र० २४८-२५०, र० सु०, पृ० २८८-२९०।

४. नायका द्वादशोदात्ताः प्रख्याता देवमानवा। सा० द० ६। २५७, भा० प्र० पृ०, २४८।

५. अ० भा० भाग २, पृ० ४३४।

६. ना० शा० १८।७०-७२ (गा० ओ० सी०)।

७. स. मन्त्रादि ना० द० पृ० १०६।

त्रिगोपायै पूर्वप्रसिद्धैश्च क्रियते निबध्यते ना० द० पृ० १०६।

नानारसमयता—कथावस्तु के आधार पर रस भी परिपक्वित होता है। समवकार में नायक के अनुरूप ही वीर या रौद्र रसों की प्रधानता रहती है। अन्य कोमल रसों का उद्भावना होता है पर वेक्षण म्यायी होने हैं। भरत ने 'नानारसमयता' का उल्लेख किया है। यहाँ शृंगार रस की स्थिति तो है, क्योंकि पारम्परिक मधुरों के मूल में देवों और दानवों का किसी सुन्दर स्त्री के प्रति आकर्षण का भी भाव रहता है।^१ परन्तु वह भी क्षण-स्थायी होता है। स्वभावतः उसके 'नर्म' आदि चारों अंगों के योग न होने से यहाँ 'कैशिकी' वृत्ति भी नहीं होती। भट्टतीन के अनुसार^२ समवकार में काम की सत्ता तो रहती है परन्तु वह काम दुष्यन्त या राम-सा नहीं रावण का-सा होता है, अतः उसमें विलास का रस कहाँ ? और कैशिकी वहाँ ही होती है जहाँ काम का कोमल विलास हो। अतः इसमें भारती, सान्वती और आरभटी के लिए ही अधिक अवकाश रहता है। वीर और रौद्र रसों का नेत्र और ओज ही ऊर्जस्विन होता है। नाट्यदर्पणकार के भी विचार इसी परंपरा में हैं।^३

अल्पाक्षर छन्द—छन्दों के रूप में उष्णिक्, गायत्री आदि कुटिल बध के छन्दों के प्रयोग का विधान भरत ने किया है। सात अक्षरों का उष्णिक् विषम छन्द है और छ अक्षरों की गायत्री अर्धसम। परन्तु भरत के टीकाकार (?) उद्भट का विचार है कि इन छन्दों का प्रयोग नहीं करना चाहिए, बल्कि अधिक अक्षर वाले खरहरा आदि छन्दों का प्रयोग करना चाहिये।^४

अभिनवगुप्त के अनुसार समवकार की विशेषता यह है कि देव यात्रा आदि के दृश्य से श्रद्धालु भक्त इस प्रयोग से अनुगृहीत होते हैं और स्त्री, बालक और मूर्ख विद्वत्, कपट तथा शृंगार आदि के दृश्यों पर मुग्ध होते हैं।^५ इसका काव्यवृत्त यद्यपि विकीर्ण रहता है पर कार्य-व्यापार बड़ा प्रभावशाली रहता है। अतः समवकार में आकर्षण और अनुरजन का योग अत्यन्त मनोमुग्धकारी होता है। भरत के नाट्यशास्त्र में दूसरी बार प्रयुक्त नाट्य 'अमृत मंथन' समवकार ही था। दशरूपककार धनजय ने भी उसी रूप में स्वीकार किया है।^६ यह प्रथम सफल नाट्य-प्रयोग था। भारतेन्दु ने भरत के अनुसार ही तीन अंक, बारह नायक तथा दैवी कथा स्वीकार की है।^७ उन्हें समवकार का कोई उदाहरण नहीं मिला।

ईहामृग—ईहामृग रूपक के अत्यन्त प्राचीन भेदों में है। इसका उदाहरण उपलब्ध नहीं है। बारहवीं सदी के बाद के कुछ ईहामृगों का उल्लेख मिलता है। कत्तराज-रचित 'मयिमणीहरण'

१. एवं कार्यस्तज्ज्ञैः नाना रससंश्रयः समवकारः। ना० शा० १८।७३-७७ (गा० ओ० सी०)।

२. उपाध्यायास्ताहुः—न कामसद्भावमात्रादेव कैशिकी संभवः।

रौद्रप्रकृतीना तदभावात् विलास प्रधानं यद्रूपं सा कैशिकी। अ० भा० भाग २, पृष्ठ ४४१।

३. देव दैत्यानामुद्धतत्वेन शृंगारस्य द्वायामाश्रित्वेन निबन्धनादिति। ना० द० पृ० १०६ (गा० ओ० सी०) द्वि० सं०।

४. नैव प्रयोज्यानिस्त्युद्भटः पठति, खरहरादीन्नेव प्रयोज्यानि नाल्पाक्षराणीति स व्याचष्टे।

—अ० भा० भाग २, पृ० ४४१।

५. एवं श्रद्धालो देवनाभक्ताः तद्देवमात्रादावनेव प्रयोगेणानुगृह्यन्ते, निरनुसंधानं हृदयाः स्त्रीबाल-भूखांश्च विद्वद्दिनाहृतहृदयाः क्रियन्त इत्युक्तः समवकारः। अ० भा० भाग २, पृ० ४४१।

६. तस्मिन् समवकारे तु प्रयुक्ते द्वैवदानवाः।

वृष्टाक्षमवन् सर्वे

। ना० शा० ४।४ द० क० ११४

७. भारतेन्दु

पृ० १२४ भाग २

बारहवीं सदी का है। कृष्ण मिश्र का 'वीर-विजय' तथा कृष्ण अवधूत का 'सर्वविनोद' नाटक और भी परवर्ती है।^१ रूपकों में नाम भी इसका कुछ विलक्षण है। 'ईहा' का इच्छा या अभिलाषा अर्थ होता है।^२ 'मृग' गन्ध का प्रयोग चार खोजने वाले पशु के अर्थ में वैदिक काल में होता था। ऋग्वेद में हस्तिमृग और अश्वमृग आदि शब्दों का प्रयोग मिलता है। बाद में मृग नामक पशु के लिए यह शब्द रूढ़ हो गया।^३ नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित विषय के विश्लेषण से ऐसा अनुमान किया जाता है कि ईहामृग की कथावस्तु 'अलम्ब्यदिव्य' नायिका के मार्गण को लक्ष्य कर ही विकसित होती है। प्रायः सब नाट्यशास्त्रियों ने इस अर्थ-बिन्दु को दृष्टि में रखकर ईहामृग के अर्थ की कल्पना की है।^४

अलम्ब्यदिव्य नारी के लिए सघर्ष—दिव्य स्त्री के लिए दिव्य पुरुष युद्ध करते हैं। दिव्य स्त्री की प्राप्ति के लिए उत्कट अभिलाषा के आधार पर इस रूपक की कथावस्तु का विकास सुश्रुल रीति से होता है। परन्तु वह विप्रत्यय-कारक होता है। उद्धत स्वभाव के पुरुष-पात्र तथा स्त्री के रोष के योग से काव्यबध परिपल्लवित होता चलता है। अलम्ब्य स्त्री की प्राप्ति के कारण शृंगार का भाव भी तो रहता ही है परन्तु सक्षोभ, विद्रव, सफेट, स्त्री का भेदन, अपहरण और अवमर्दन आदि नाट्य-व्यापारों के प्रयोग में रूपक में चमत्कार का सृजन होता है।

वध का शमन—ईहामृग में अलम्ब्यदिव्य नारी की प्राप्ति के प्रयत्न में उद्धत प्रकृति के दिव्य पात्रों में परस्पर सघर्ष का अत्यन्त उत्तेजनापूर्ण वातावरण तो उत्पन्न हो जाता है। परिणाम-स्वरूप एक-दूसरे पुरुष के वध का भयानक क्षण उपस्थित हो जाने पर भी किसी व्याज से वध के शमन का विधान भरत ने किया है।^५

व्यायोग और ईहामृग—व्यायोग और ईहामृग एक-दूसरे के निकटवर्ती हैं। व्यायोग की तरह ही ईहामृग में पात्र उद्धत होते हैं, उनकी सख्या बारह होती है। नायक प्रख्यात होता है, और वस्तुवृत्त भी (प्रख्यात होता है) अक एक होता है। वीर और रौद्र रसों से उद्दीप्त होता है, पर समवकार की तरह शृंगार का नहीं, रत्याभास का क्षण-स्थायी आविर्भाव अवश्य होता है। वृत्तियाँ आरभटी, भारती और सान्वती आदि मुख्यतः वर्तमान रहती हैं।

उत्तरवर्ती आचार्यों की मान्यता—उत्तरवर्ती आचार्यों ने ईहामृग के विवेचन में भरत का अनुसरण किया है। नाटकलक्षण रत्नकोषकार सागरनदी ने बारह पात्रों के स्थान पर छ, दो प्रधान रसों के स्थान पर छ रसों तथा चार अंकों का योग प्रतिपादित किया है।^६ परन्तु आचार्य विश्वनाथ ने ईहामृग के लिए एक ही अक स्वीकार किया है। अन्य किसी आचार्य के मत से एक अथवा छ नायक की भी कल्पना ईहामृग के लिए की गई है।^७ वस्तुतः ईहामृग के अक, रस और नायक की सख्या के सम्बन्ध में आचार्यों में ऐकमत्य नहीं है। नाट्यदर्पणकार के अनुसार

१. ना० शा० अं० अनु०, पृ० ३६६ पादटिप्पणी तथा इष्टिद्वयन द्वाभा : स्टोनकोनो, पृ० ११४।
२. भाष्ये, पृ० २५३, इहा प्रधानो मृगः।
३. भाषा में ध्वनि परिवर्तन का चमत्कार—भाषा, पृ० १६, वर्ष १-२।
४. नायको मृगवदलभ्या नायिकामत्र ईहति वाञ्छतीति ईहामृगः (सा० द० ३।२६०)।
५. ना० शा० १८।७७-८४, द० क० ३।७२-७६।
६. कैशिकी वृत्तिहीनोऽवतृप्यान्वितो यथोर्वशीमर्दनसु दिव्यबाला करणप्रवृत्त युद्धः प्रसिद्धः पुरुषः विप्रत्ययकारक पथ्यावक वधस वस्तुशृंगारयुक्तो। ना० ल० को० पृ० ११५।
७. सा० द० ६०६० नाट्यदर्पण पृ० ११६ २५ १६ भाष्य, पृ० २५६।

इसमें चार अंग आवश्यक नहीं हैं एक अंग भी हो सकता है। नायकी की मर्याद चारह मानते हैं। इतिवृत्त ख्यात और आख्यात भी हो सकता है। दिव्य-स्त्री के कारण मर्याद होता है। शारदातनय के विचार नागरनदी की परम्परा में है। कैशिकी के अनिश्चित तीनों वृत्तियों और भयानक और वीरभक्त को छोड़ शेष छ रसों का योग होता है। नायकों की मर्याद चार से छ तक होती है। एक चार होते हैं। स्त्री के कारण मर्याद की भी गणना होती है। अतएव किञ्चित् कैशिकी का भी प्रयोग होता है। 'कुन्तुमशेखर' नामक रूपक का ईश्वरभूषण के उदाहरण के रूप में शारदातनय ने उल्लेख किया है। भारतेन्दु के अनुसार ईश्वरभूषण में नारी-प्रेम के कारण नायक-प्रति-नायक में युद्ध होता है। नायिका द्वारा युद्धादि कार्य का सम्पादन होता है। अथ चार होते हैं। वाङ्मयामुन्दरदास ने ईश्वरभूषण की परिभाषा दशरूपक के अनुसार ही प्रस्तुत की है। वस्तुवृत्त ख्यात तथा उत्पाद्य दोनों ही हो। अथ चार तथा मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सवियों का प्रयोग होता है। नायक और प्रतिनायक प्रसिद्ध धीरोद्भूत देवना या मनुष्य होते हैं। न चाहने-वाली दिव्य नारी को प्रतिनायक छिपकर प्रेम करता है। उन्हीं प्रसंग में युद्ध भी होता है। इसमें मरण का सर्वथा निषेध है। भरत ने ईश्वरभूषण की कथावस्तु में अलभ्य परम मुन्दरी नारी के लिए उद्धृत देव पात्रों में सर्वथ तथा वृत्त की सुशुक्लता पर बल दिया है।^१ सब आचार्यों ने भरत की परिभाषा का सामान्यतया अनुसरण किया है।

डिम

'डिम' कई दृष्टियों से नाटक का निकटवर्ती रूपक है। 'डिम' शब्द की व्युत्पत्ति करते हुए अभिनवगुप्त ने डिम्ब, डिम्ब और विद्रव को पर्यायवाची शब्द के रूप में स्वीकार किया है।^४ विद्रव के मूल में उपद्रव तथा उद्धतता का भाव वर्तमान रहता है। डिम्ब शब्द समूहवाचक भी है। देवता, राक्षस, यक्ष, पिशाच और नाग आदि विविध पात्रों के जमघट के कारण ही 'डिम्ब' यह समूहवाचक नाम 'डिम' के लिए प्रचलित हुआ।

प्रख्यात त्रय—नाटक के समान डिम में कथावस्तु, उससे संबंधित देश तथा नायक तीनों ही ख्यात होते हैं। नायक में उदात्तता का भाव वर्तमान रहता है। शृंगार और हास्य को छोड़ शेष छ रस इसमें वर्तमान रहते हैं। शृंगार के अभाव के कारण कैशिकी वृत्ति को छोड़ शेष तीनों का प्रयोग होता है। काव्य वा इतिवृत्त नाना भावों से सम्पन्न होता है तथा रौद्र रस से दीप्त भी। कथावस्तु के विकास के क्रम में निर्घात, उत्कापात, चन्द्रग्रहण, सूर्यग्रहण, युद्ध, द्वन्द्वयुद्ध, वर्षण तथा उत्तेजना आदि का प्रयोग होता है। इसके अतिरिक्त माया इन्द्रजाल और पुस्तविधि का भी प्रचुर योग होता है। डिम नामक रूपक में देव, भुजगेन्द्र, यक्ष, राक्षस आदि नायक होते हैं।^५ इन नायकों की संख्या सोलह होती है। अथ चार होते हैं तथा अभिनवगुप्त के

१. भारतेन्दु नाटकावली, : परिशिष्ट, पृ० ४२५।

२. दशरूपक ३।७२-७५, रूपक रहस्य : श्यामसुन्दर दास, पृ० १७४।

३. ईश्वरभूषण कार्यः सुसमाहित काव्यवधश्च। ईश्वरभूषण (गा० आ० सी०)।

४. डिमो डिम्बो विद्रव इति पर्यायाः, तद्योगादयं डिमः। अन्येतु ध्वन्त इति डिमः उद्धतनायकास्तेषां आत्मनां वृत्तिर्यतैति। आ० आ० भाग २, पृ० ४४३।४।

५. प्रख्यातवस्तुविषयः प्रख्यातोदयनायकसौव।

अनुसार चार।दना की घटनाओं का याजना इसमें होता है ।

आचार्यों के मन्तव्य — रामचन्द्र-गुणचन्द्र, सागरनन्दिन, शारदातनय, धनजय, हेमचन्द्र और शिशुभूपाल प्रभृति आचार्यों ने डिम के विवेचन में भरत का अनुसरण किया है । परन्तु यव-तत्र विचारों के विस्तार के मन्दर्भ में किञ्चित् अन्तर दृष्टिगोचर होता है । आचार्य अभिनवगुप्त और विश्वनाथ की दृष्टि में इसमें विष्कम्भक और प्रवेशक के प्रयोग का अवकाश नहीं है ।^१ परन्तु शारदातनय की दृष्टि में उक्त दोनों का प्रयोग उचित है ।^२ रामचन्द्र-गुणचन्द्र की दृष्टि से तो डिम में दो ही नहीं, चार रसों का प्रयोग नहीं होता । भरत-निरूपित हास्य और शृंगार के अतिरिक्त शान्त और करुण रस का भी निषेध किया गया है ।^३ शान्त के करुण-हेतुक होने से करुण का निषेध तो स्वयं ही हो जाता है ।

डिम के उदाहरण के रूप में नाट्य-शास्त्र और दशरूपक में 'त्रिपुरदाह' का उल्लेख है । परन्तु शारदातनय ने तारकोद्धरण और वृत्रोद्धरण तथा सागरनदी ने भी नरकोद्धरण तथा वृत्रोद्धरण का उल्लेख किया है । काव्यानुशासन में डिम के लिए विद्रोह का भी प्रयोग किया गया है ।^४

भारतेन्दु बाबू ने डिम की बहुत ही संक्षिप्त परिभाषा प्रस्तुत करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि इस रूपक-भेद में उपद्रव-दर्शन विशेष है । श्यामसुन्दरदास के रूपक-रहस्य में दश-रूपक के आधार पर परिभाषा प्रस्तुत की गई है जो भरत के नाट्यशास्त्र पर ही आधारित है ।^५

व्यायोग

व्यायोग महत्त्वपूर्ण प्राचीन रूपक भेदों में है । यह डिम के समान और उससे किञ्चित् भिन्न भी है । भरत की दृष्टि से व्यायोग, यह नाम भी अन्वर्थ है । इसमें बहुत-से पात्रों का एकत्र आकलन होता है ।^६ अभिनवगुप्त की दृष्टि से युद्धप्रायः इस रूपक भेद में पुरुष पात्र युद्ध का प्रयोग करते हैं, अतएव यह व्यायोग होता है ।

व्यायोग का भूत और नायक—इसका नायक दिव्य नहीं राजर्षि होता है । परन्तु अभिनवगुप्त राजर्षि को भी नायक मानने के पक्ष में नहीं है । पर प्रख्यात वह अवश्य होता है ।

शृंगारद्वारयवर्जं शेषैः सर्वैः रसैः समायुक्तः ।

दीप्तरस काव्ययोनिः नानाभावोपसम्पन्नः ॥ ना० शा० १८८४-८८ (गा० ओ० सी०) ।

१. तेन दिनचतुष्टयं वृत्तमेवात्र प्रयोज्यम् । अ० भा० भाग २, पृ० ४४४ ।

२. सा० दर्पण ६।२५६, अ० भा० भाग २, पृ० ४४४ ।

३. भावप्रकाशन, पृ० २४८ ।

४. शान्तस्य च करुण हेतुकत्वेनोपलक्ष्यत्वात् करुणोऽपि निषिध्यते दुःखप्रकर्षात्मकत्वात् ।

साठ्यदर्पण २।२१ तथा उसकी विवृति ।

५. ना० शा० ४।१० (गा० ओ० सी०). भा० प्र०, पृ० २४८; ना० ल० को०, पृ० ११६; हेमचन्द्र : काव्यानुशासन, पृ० ३२२ ।

६. भारतेन्दु नाटकावली, पृ० ४२५; रूपक रहस्य, पृ० १७३ तथा दशरूपक ३ ५०-५५ ।

७. वहवश्च तत्र पुरुषा व्यायच्छन्ते यथा समवकारे ।

व्यायोगस्तु विविधैः कार्यैः प्रख्यातनायक शरीरः ।-

अल्पस्त्रीजन युक्तस्तदेकादकृतस्तथा चैव ॥ ना० शा० १८।१०-६२ ।

तथा व्यावासे युद्धप्राये नियुज्यन्ते पुरुषा यत्रैति व्यायोग इत्यर्थ

नियुद्ध बाहु युद्ध सप्तर्षि शौर्वविष

। स्पर्षा अ० भा० भाग २ पृ० ४४५

इसमें चार अक आवश्यक नग्न हैं एक अक भाग्य सकता है नायिका का सम्प्राप्य वारह मानत है। इतिवृत्त ख्यात और आश्रय भा हो सकता है। दिव्य स्त्री के कारण नग्न भाव होता है। शारदातनय के विचार मागरनदी की परम्परा में है। कैशिकी के अनिर्विण्ण तीनो वृत्तियों और भयानक और वीभत्त को छोड़ शेष छ रसों का योग होता है। नायिका की सख्या चार से छ तक होती है। अक चार होते हैं। स्त्री के कारण नग्न भाव की भी योजना होती है। अतएव किञ्चित् कैशिकी का भी प्रयोग होता है। 'कुसुमजंवर' नामक रूपक का ईहामृग के उदाहरण के रूप में शारदातनय ने उल्लेख किया है। भारतेन्दु के अनुसार ईहामृग में नारी-प्रेम के कारण नायक-प्रति-नायक में युद्ध होता है। नायिका द्वारा युद्धादि कार्य का सम्पादन होता है। अक चार होते हैं। वाङ्मय श्यामसुन्दरदास ने ईहामृग की परिभाषा दशरूपक के अनुसार ही प्रस्तुत की है। वस्तुवृत्त ख्यात तथा उत्पाद्य दोनों ही हो। अक चार तथा मुद्र, प्रतिमुख और निर्वहण संधियों का प्रयोग होता है। नायक और प्रतिनायक प्रसिद्ध धीरोद्धत देवता या मनुष्य होते हैं। न चाहने-वाली दिव्य नारी को प्रतिनायक छिपकर प्रेम करता है। उन्नी प्रसंग में युद्ध भी होता है। इसमें मरण का सर्वथा निषेध है। भरत ने ईहामृग की कथावस्तु में अलम्ब्य परम सुन्दरी नारी के लिए उद्धृत देव पात्रों में सधर्ष तथा वृत्त की सुशुखलता पर बल दिया है।^१ सब आचार्यों ने भरत की परिभाषा का सामान्यतया अनुसरण किया है।

डिम

'डिम' कई दृष्टियों में नाटक का निकटवर्ती रूपक है। 'डिम' शब्द की व्युत्पत्ति करते हुए अभिनवगुप्त ने डिम्, डिम्भ और विद्रव को पर्यायवाची शब्द के रूप में स्वीकार किया है।^२ विद्रव के मूल में उपद्रव तथा उद्धतता का भाव वर्तमान रहता है। डिम्भ शब्द समूहवाचक भी है। देवता, राक्षस, यक्ष, पिशाच और नाग आदि विविध पात्रों के जमघट के कारण ही 'डिम्भ' यह समूहवाचक नाम 'डिम' के लिए प्रचलित हुआ।

प्रख्यात त्रय—नाटक के समान डिम में कथावस्तु, उसमें संबंधित देश तथा नायक तीनों ही ख्यात होते हैं। नायक में उदात्तता का भाव वर्तमान रहता है। शृंगार और हास्य को छोड़ शेष छ रस इसमें वर्तमान रहते हैं। शृंगार के अभाव के कारण कैशिकी वृत्ति को छोड़ शेष तीनों का प्रयोग होता है। काव्य का इतिवृत्त नाना भावों से सम्पन्न होता है तथा रौद्र रस से दीप्त भी। कथावस्तु के विकास के क्रम में निर्वात, उल्कापात, चन्द्रग्रहण, सूर्यग्रहण, युद्ध, द्वन्द्वयुद्ध, धर्षण तथा उत्तेजना आदि का प्रयोग होता है। इसके अतिरिक्त माया इन्द्रजाल और पुस्तविधि का भी प्रचुर योग होता है। डिम नामक रूपक में देव, भुजगेन्द्र, यक्ष, राक्षस आदि नायक होते हैं।^३ इन नायकों की सख्या सोलह होती है। अक चार होते हैं तथा अभिनवगुप्त के

१. भारतेन्दु नाटकावली, : परिशिष्ट, पृ० ४२५।

२. दशरूपक ३।७२-७५, रूपक रहस्य : श्यामसुन्दर दास, पृ० १७४।

३. ईहामृगस्तु कार्यः सुसमाहित काव्यबंधश्च। १२।८०६ (गा० श्रौ० सी०)।

४. डिमो डिम्भो विद्रव इति पर्यायाः, तद्योगादयं डिमः। अन्ये तु ज्वन्त इति डिमः उद्धतनायकास्तेषां आत्मनां वृत्तिर्यस्यैति। अ० भा० भाग २, पृ० ४४३।४।

५. प्रख्यातवस्तुविषयः प्रख्यातोऽप्यनायकश्चैव।

अनुसार चार दिना का घटनाओं का याजना हमम होती है ।

आचार्यों के मतानुसार — रामचन्द्र-गुणचन्द्र, सागरनन्दन, शारदानन्दन, धनजय, हेमचन्द्र और शिगभूपाल प्रभृति आचार्यों ने डिम के विवेचन में भरत का अनुसरण किया है । परन्तु यत्र-तत्र विचारों के विस्मरण के मन्दर्भ में किञ्चित् अन्तर दृष्टिगोचर होता है । आचार्य अभिनवगुप्त और विश्वनाथ की दृष्टि में इसमें विष्कम्भक और प्रवेशक के प्रयोग का अवकाश नहीं है ।^१ परन्तु शारदानन्दन की दृष्टि में उक्त दोनों का प्रयोग उचित है ।^२ रामचन्द्र-गुणचन्द्र की दृष्टि से तो विम में दो ही नर्तक, चार रसों का प्रयोग नहीं होता । भरत-निरूपित हास्य और शृंगार के अतिरिक्त गान्त और कर्ण रस का भी निषेध किया गया है ।^३ शान्त के करुण-हेतुक होने से कर्ण का निषेध तो स्वयं ही हो जाता है ।

डिम के उदाहरण के रूप में नाट्य-शास्त्र और दशरूपक में 'त्रिपुरदाह' का उल्लेख है । परन्तु शारदानन्दन ने तारकोद्धरण और वृत्रोद्धरण तथा सागरनदी ने भी तारकोद्धरण तथा वृत्रोद्धरण का उल्लेख किया है । काव्यानुशासन में डिम के लिए विद्रोह का भी प्रयोग किया गया है ।^४

भारतेन्दु बाबू ने डिम की बहुत ही संक्षिप्त परिभाषा प्रस्तुत करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि इस रूपक-भेद में उपद्रव-दर्शन विशेष है । श्यामसुन्दरदास के रूपक-रहस्य में दश-रूपक के आधार पर परिभाषा प्रस्तुत की गई है जो भरत के नाट्यशास्त्र पर ही आधारित है ।^५

व्यायोग

व्यायोग महत्त्वपूर्ण प्राचीन रूपक भेदों में है । यह डिम के समान और उससे किञ्चित् भिन्न भी है । भरत की दृष्टि से व्यायोग, यह नाम भी अन्वर्थ है । इसमें बहुत-से पात्रों का एकत्र आकलन होता है ।^६ अभिनवगुप्त की दृष्टि से युद्धप्रायः डिम रूपक भेद में पुरुष पात्र युद्ध का प्रयोग करते हैं, अतएव यह व्यायोग होता है ।

व्यायोग का वृत्त और नायक—इसका नायक दिव्य नहीं राजर्षि होता है । परन्तु अभिनवगुप्त राजर्षि को भी नायक मानने के पक्ष में नहीं है । पर प्रख्यात वह अवश्य होता है ।

शृंगारहास्यवर्ज शेषः सर्वैः रमैः समायुक्त ।

दीप्तरस काव्ययोनिः नानाभावोपसम्पन्नः ॥ ना० शा० १८८४-८८ (गा० ओ० सी०) ।

१. तेन दिनचतुष्टय वृत्तमेवात्र प्रयोज्यम् । अ० भा० भाग २, पृ० ४४४ ।

२. सा० दर्पण ६।२५६, अ० भा० भाग २, पृ० ४४४ ।

३. भावप्रकाशन, पृ० २४८ ।

४. शान्तस्य च करुण हेतुकत्वेनोपलक्षत्वात् करुणोऽपि निषिध्यते दुःखप्रकर्षात्मकत्वात् ।

नाट्यदर्पण २.२१ तथा उसकी विवृति ।

५. ना० शा० ४।१० (गा० ओ० सी०); भा० प्र०, पृ० २४८; ना० ल० को०, पृ० ११६, हेमचन्द्र : काव्यानुशासन, पृ० ३२२ ।

६. भारतेन्दु नाटकावली, पृ० ४२५; रूपक रहस्य, पृ० १७२ तथा दशरूपक ३ ५७-५९ ।

७. बहवश्च तत्र पुरुषा व्यायच्छन्ते यथा समवकारे ।

व्यायोगस्तु विविधैः कार्यैः प्रख्यातनायक शरीरः ।

अल्पस्त्रीजन युक्तस्तदेकाहकृतस्तथा चैव ॥ ना० शा० १८।६०-६१ ।

तथा व्यायामे युद्धप्रायः निरुद्धमन्ते पुरुषा यत्रैति व्यायोग इत्यर्थः ।

निरुद्ध नाड्य युद्ध समर्प रौर्य

ता रूपार्थ अ० भा० भाग २ पृ० ४४५

की भाँति पुरुष पात्रों की अधिकता होता है स्त्री-पात्रों की अपेक्षा होता है स्त्री के कारण नायक-प्रतिनायक में कई स्याम कल्पित नष्ट होता है। एक दिन की घटना की ही कथा-वस्तु में योजना होती है। अतएव एक ही अंक होता है। कथावस्तु नायक की तरह ख्यात होती है। उसमें चमत्कारावायक सामग्री के रूप में युद्ध, नियुद्ध, आघात और सघात आदि नाट्य-व्यापारों का प्रयोग होता है। और और रौद्र रमों की गरिमा में व्यायोग पूर्णतया दीप्त रहता है। स्त्री-पात्रों के अभाव अथवा अल्पता के कारण कौशिकी वृत्ति की छोड़ जेप तीनों वृत्तियों का प्रयोग होता है। गर्भ-विमर्श को छोड़ अन्य तीनों मधियों का भी प्रयोग होता है।

आचार्यों के मतस्थ—परवर्ती आचार्यों ने व्यायोग पर भरत-निर्धारित नियमों की छाया में ही विचार किया है। धनजय के अनुसार इसमें युद्ध की योजना स्त्री के कारण नहीं होती। इसमें अनेक पात्रों का प्रयोग होता है। शारदानन्द के भी विचार नितान्त धनजय के ही अनुरूप हैं। सशाम अस्त्रीनिमित्तक होता है और नायक तीन-चार से दम नक हो सकते हैं। मागनदी ने व्यायोग में ऋषिकन्याओं के परिणय का उल्लेख किया है। विश्वनाथ की दृष्टि में व्यायोग का नायक प्रख्यात धीरोद्धत राजपि अथवा दिव्य पुरुष हो सकता है।^१

भारतेन्दु ने स्त्री-पात्र का निषेध किया है तथा भरत के अनुसार ही युद्ध आदि के प्रयोग का स्पष्ट उल्लेख किया है। रूपक-रहस्य में प्रस्तुत व्यायोग की परिभाषा भरत और धनजय की विचारधारा से प्रभावित है।^२ भास का मध्यम व्यायोग का उत्तम उदाहरण प्राप्य है। इतना प्राचीन व्यायोग होने पर भी इसकी परंपरा का विकास नहीं हुआ। बाद में लिखे गये व्यायोगों का इन आचार्यों ने उल्लेख किया है। प्रह्लाददेव का पार्थ-पराक्रम (१२वीं सदी), वत्सराज का परमादिदेव (१६६३ ई०—१२०३), विश्वनाथ का सौगंधिकाहरण (१३१६ ई०) व्यायोग के उदाहरण हैं। रामचन्द्र का निर्भयभीम तथा मोक्षदिव्य का भीमविक्रम विजय भी व्यायोग के रूप में उल्लिखित हैं।^३ धनजय ने जामदग्न्यजय का उल्लेख किया है। प्रयोग की दृष्टि से व्यायोग का बड़ा महत्व है।

उत्सृष्टिकांक

उत्सृष्टिकांक कृष्ण-प्रधान रूपक है। अभिनवगुप्त के अनुसार दिवंगत आत्माओं के लिए शोकानुर स्त्रियों के विलाप का इसमें अंकन होता है। भास का उत्सर्ग इसका उत्तम उदाहरण है। विषय और वस्तु दोनों ही ख्यात होते हैं, कभी अपवाद रूप में अव्याप्त विषयवस्तु का भी कवि उपयोग कर सकता है। उद्धत युद्ध के अवसान के उपरान्त मृतात्माओं के लिए स्त्रियों का रुदन और शोक का प्रवाह इस रूपक की सामग्री के रूप में प्रयोग में आता है। उन स्त्रियों द्वारा नाना प्रकार की व्याकुल चेष्टाओं का प्रदर्शन होता है। अतः सात्वती, आरभटी और कौशिकी इन वृत्तियों को छोड़ केवल वागव्यापार-प्रधान भारती वृत्ति का ही प्रयोग होता है।^४

१. भा० प्र०, पृ० २४८; ना० ल० को०, पृ० ११६; सा० द० द० ३१-३२।

२. भारतेन्दु नाटकावली, पृ० ४२५; रूपकरहस्य, पृ० १७२।

३. टाइम्स ऑफ़ संस्कृत ड्रामा : मनकद, पृ० ५६-६१।

भास : पुलहकर, पृ० २०३ तथा संस्कृत ड्रामा : कौष, पृ० २६५।

४. ना० शा० १८ ६०-६१ तथा एव रचनाप्रण नेन कश्चन युक्त रूपकमभिषाष

अदिव्य पुरुष-पात्र—पात्र के रूप में दिव्य पुरुषों को छोड़ शेष पुरुषों का प्रयोग होना चाहिए, पर यदि दिव्यों का प्रयोग पात्र के रूप में हो, तो प्रयोग के लिए उनका देश, भारतवर्ष ही होना चाहिए। देवों की भूमि में तो भोग और आनन्द ही रहता है। वहाँ दुःख और शोक कहां? अतः दिव्य नायक होने पर उनकी प्रयोग-भूमि भारत ही होगी। उत्सृष्टिकांक यद्यपि करुण-प्रधान है पर मूलतः इसकी करुणा में भी रंजनात्मकता रहती है।

एकांकी—उत्सृष्टिकांक एकांकी है, क्योंकि पूर्व-वर्णित व्यायोग भी एकांकी ही है। शारदातनय ने कोहल और व्यास एव आजनेय के मतों के आधार पर इसे द्वयकी और त्रयकी भी माना है।^१ शिशुभूपाल की दृष्टि में यह रूपक अमंगल-प्राय तो है पर पर्यवसान मंगल में ही होता है। वध आदि का प्रयोग पुनर्जीवन-धारण करने के लिए होना चाहिए। भावप्रकाशनकार ने इस सदर्थ में लक्ष्मण पर वाण का प्रहार, नागार्जुन की करुणापूर्ण घटना तथा कादम्बरी के चन्द्रापीड की मृत्यु (?) आदि को उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया है।^२

नाटकान्तर्गत नाटक—कीथ महोदय ने उत्सृष्टिकांक को नाटकान्तर्गत नाटक अथवा अंक के रूप में ही स्वीकार किया है।^३ परन्तु बहुत पहले ही धनिक ने इस प्रकार के तर्कों का खण्डन कर दिया है। धनिक की दृष्टि में उत्सृष्टिकांक स्वतंत्र रूपक है। नाटकान्तर्गत नाटक या अंक नहीं है।^४ मनमोहन घोष महोदय ने भी कीथ महोदय के इस मत का खंडन किया है।^५ धनिक और विश्वनाथ की दृष्टि में उत्सृष्टिकांक में नायक प्राकृतनर होते हैं तथा प्रख्यात वृत्त में कवि-कल्पना का प्रचुर योग होता है।^६ भारतेन्दु तथा बाबू श्यामसुन्दरदास ने उत्सृष्टिकांक को एकांकी, आख्यान को प्रख्यात तथा नायक को गुणी माना है। उन्होंने कोई उदाहरण प्रस्तुत नहीं किया है।^७

प्रहसन

हास्य-व्यंग्य-प्रधानता—प्रहसन हास्य-प्राय रंजना-प्रधान रूपक है। प्रहसन के दो भेदों का उल्लेख भरत ने किया है—शुद्ध और सकीर्ण। दोनों ही भेदों के मूल में तत्कालीन समाज में प्रचलित आडम्बर और पाखण्डपूर्ण आचरणों के प्रति उपहासमिश्रित व्यंग्य का भाव वर्तमान रहता है। शुद्ध भेद के अन्तर्गत समाज के शिष्ट एव सभ्रान्त-जनो का ग्रहण होता है। ये सभ्रान्त-जन धर्म-कर्म और पाप-पुण्य की आड़ में छद्मवेशी बने वेश्या-प्रेम, इन्द्रियलोलुपता जैसे निन्द्य कर्मों में प्रवृत्त रहते हैं। शुद्ध प्रहसन के माध्यम से ऐसे ही तथाकथित शैव, भागवत, विप्र आदि के जीवन के बाह्याडम्बर की कारा को तोड़कर उनके निन्द्य जीवन का प्रकृत रूप सामने लाया जाता

१. भा० प्र०, पृ० २५१।

२. भा० प्र०, पृ० २५२।

३. संस्कृत द्वाभा, पृ० २६८।

४. उत्सृष्टिकान्तर्गतांक व्यवच्छेदार्थम्। द० क० ३।७१।

५. ना० शा० अ० अनु०, पृ० ३७१ पादटिप्पणी।

६. उत्सृष्टिकांक प्रख्यात वृत्ते बुद्ध्या प्रपचयेत्।

रसस्तु कथ्यः स्थायी नेतारः प्राकृताः नराः। द० क० ३।७० ख, ७१ क।

७. भारतेन्दु पृ० ४१५, रूपक रहस्य, पृ० १७२ ७४

है इस प्रकार शुद्ध प्रहसन विना और व्यंग्यपूर्ण भी होता है

प्रहसन में सामाजिक तन्त्र प्रहसन के मूल में सामाजिकता का भाव भावमान रहता है। संकीर्ण प्रहसन के अन्तर्गत समाज का वह निम्नस्तरिय वर्ग आता है जो अपने निध और नीच कर्मों के लिए समाज में परंपरा से प्रसिद्ध है तथा उपहास और परिहास का पर्वीक बने हुए है, उनके निध आचरण, विकृत अंग। चेष्टा और वेजभुषा द्वारा प्रहसन का सृजन होता है। वेश्या, चेट, नपुंसक, विट और धूर्त आदि पात्रों की परिगणना उभी संकीर्ण भेद के अन्तर्गत होती है। इसमें भी लोकोपचार की प्रधानता होती है। दोनों ही प्रहसन के भेद हान्य-प्रधान होते हैं।^१ प्रहसन के सम्बन्ध में नाट्यदर्पणकार ने भरत के विचार का जिन रूप में विस्तार किया है वह बर्नार्ड शॉ के व्यंग्य-प्रधान नाटको (फार्म) का निकटवर्ती है, जिसमें पाखाइयों के छल-छद्म का व्यंग्य-विनोदपूर्ण उद्घाटन होता है। इस प्रकार प्रहसन व्यंग्य-विनोद-प्रधान रूपक होते हुए भी जीवन में सुधार का सूक्ष्म प्रेरक भी है।^२ भरत ने अंक का निर्धारण नहीं किया पर अभिनवगुप्त ने अन्य किमी आचार्यों के मत के आधार पर शुद्ध को एकाकी माना है तथा संकीर्ण को अनेकाकी। धनजय और शारदातनय ने इन दो भेदों के अतिरिक्त वेकून नामक एक तीसरे भेद का उल्लेख किया है। मागहनदी ने दो भेद ही स्वीकार करते हुए, मुख और निर्वहण दो संघियों का योग तथा आरभटी वृत्ति का निषेध किया है। शुद्ध प्रहसन का 'शशिविलास' और संकीर्ण का 'भगवदज्जुका' उदाहरण है। प्रहसन में वीध्यंग के योग को लेकर आचार्यों में परस्पर मतभेद है। भरत का अनुसरण करते हुए, सब आचार्यों ने वीध्यंग का विधान प्रहसन में किया है परन्तु विश्वनाथ ने उसका निषेध किया है। इन्होंने दो भेदों के दस अंगों का उल्लेख विस्तार से किया है।^३

प्रहसन के दो रूप—प्रहसन के उदाहरण के रूप में दो प्रकार मिलते हैं, एक तो स्वतंत्र नाट्यग्रंथों के रूप में तथा दूसरे नाट्यग्रंथों में उपलब्ध विदूषक, विट आदि पात्रों के हान्य-सृजन के रूप में। क्योंकि नाटक, प्रकरण और भाण में हास्य का सृजन प्रायः होता ही है। आचार्यों ने लटकमेलक (१२वीं सदी), ज्योतिरीश्वर के धूर्त समागम (१५वीं सदी), जगदीश्वर के हास्यार्णव, सागर कौमुदी, सौरधिका, कलिकेलि प्रहसन (भा० प्र०), कंदर्प केलि, धूर्तचरितम् तथा नाटकमेलक (सा० द०), भगवदज्जुका^४ आदि प्रहसनो का उल्लेख किया है।

नाट्यदर्पणकार ने प्रहसन का महत्त्व एक और दृष्टि से भी प्रतिपादित किया है कि हास्य-प्रदर्शन के द्वारा बालक, स्त्री तथा मूर्खों की रुचि नाटको के प्रति जागृत होती है, जिसमें चारों पुरुषार्थों की ओर भी मानव की प्रवृत्ति का उद्बोधन होता है। भरत के प्रहसन-विधान से उस काल की सामाजिक स्थिति का बड़ा ही स्पष्ट चित्र सामने उभरता हुआ मालूम पड़ता है। यही कारण है कि शुद्ध प्रहसन के अंतर्गत ब्राह्मण, भागवत्, शैवतापस और शाक्त आदि समाज के

१. ना० शा० १८।१०-१-१०६ (गा० श्र० सी०)।

२. प्रहसनेन पाखंडप्रभृतीनां चरितं विज्ञातं विमुखं पुरुषः न तान् उपसर्पति। नाट्यदर्पण, पृ० १२८ (गा० श्र० सी०)।

३. अ० भा० भाग २, पृष्ठ ४४६; भावप्रकाशन, पृ० २४७, दशरूपक ३।५४-५६;

नाटक लक्ष्यरत्नकोष, पृ० १२०-१२१;

अंगी — — — अ वीध्यंगानां स्थितिरन्या। सा० द० पृ० ७७६

४. संस्कृत रामा कीय पृष्ठ २६१-६२ १८१ तथा पृष्ठ १६

धार्मिक प्रवृत्ति के प्रतीक छद्मवेशी पाखण्डियों के नग्न जीवन के चित्रण का विधान किया है और सकीर्ण में परंपरागत सामाजिक गर्हणाओं का। प्रहसन मुख्यतया हास्य, विनोद और व्यंग्य-प्रधान रूपक है पर इसके मूल में सामाजिक दशा के प्रदर्शन का भाव निहित रहता है। वह विनोदक एवं सुधारक भी है।

भारतेन्दु के अनुसार भी यह हास्य-रस का खेल होता है। इसके नायक राजा वा धनी वा ब्राह्मण आदि होते हैं; इसमें प्राचीन नाट्य-नियमों के अनुसार एक अंक होना चाहिए परन्तु आधुनिक नियमों के अनुसार दो अंक भी हो सकते हैं। उदाहरण के रूप में 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', 'अंधेर नगरी' और 'हास्यार्णव'। श्यामसुन्दरदास ने भी शुद्ध, विकृत और संकर—ये तीन भेद स्वीकार किये हैं। प्रपञ्च, छल और असत् प्रलाप आदि वीथ्यंगों का व्यवहार होता है। डॉ० दशरथ ओझा भी उपर्युक्त विचारों और भावनाओं से सहमत हैं।^१

भाण

भाण के दो रूप—भाण हास्य-अनुरजन-प्रधान रूपक है। इसमें एक ही पात्र अपने वचन-विन्यास तथा आंगिक चेष्टा आदि के द्वारा सामाजिकों का मनोविनोद करता है। वह एक पात्र की वाणी द्वारा आत्मानुभूति व्यक्त करता है, परन्तु अप्रविष्ट पात्र के अनुभूत तथ्य को अग-विकारों द्वारा अनुभवगम्य बताता है। उसकी शैली विलक्षण होती है। क्योंकि दूसरों के वचनों को प्रश्न और उत्तर की प्रणाली में आकाश पुरुषों के कथन, अग-विकार तथा अन्य प्रकार के अभिनयों द्वारा रगमच पर नाट्यरूप में प्रस्तुत करता है। भाण का इतिवृत्त मनुष्य-जीवन की नानावस्थाओं से सुमंजस होता है। पात्र मुख्यतः धूर्त एवं विट आदि होते हैं। यह एकाकी और एक नट रूपक होता है। परन्तु वह एक नट ही कई पात्रों के हृदयों के गूढ रहस्यों, पाखंडों, प्रेम की छलनाओं, वैशिक लोक की मायामरीचिकाओं और धूर्तताओं का साभिनय वर्णन प्रस्तुत करते हुए हास्य का सृजन करता है। इस दृष्टि से भाण के दो रूप होते हैं, एक में आत्मानुभूत का शसन और दूसरे में परस्थ अनुभव का साभिनय वर्णन होता है। भाण में वाग्-व्यापार की प्रधानता होने के कारण भारती वृत्ति तो निश्चित रूप से वर्तमान रहती है।^२

भाण में व्यंग्य-विनोद और शृंगार का योग—यह प्रहसन प्रधान है और भारती के अंगों में प्रहसन एक अंग भी। परन्तु आचार्यों ने इस विचार को लेकर मतभेद है कि इसमें कैशिकी वृत्ति का प्रयोग होता है या नहीं। धनजय के अनुसार भारती वृत्ति के अतिरिक्त उसमें वीर और शृंगार का प्रयोग अपेक्षित है तथा दसों लास्याग एवं 'मुख' तथा 'निर्वहण' सधियों का योग रहता है।^३ यह एक विलक्षण बात है कि भरत और धनजय ने भाण की प्रहसनता का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है, पर अभिनवगुप्त के अनुसार भाण में 'सविस्मय' की प्रधानता होती है। भाण के अधिकारी मूर्ख होते हैं।^४ सम्भव है भारती वृत्ति के उल्लेख मात्र में प्रहसन का उल्लेख

१. भारतेन्दु नाटकावली (परिशिष्टांश) ४२६; रूपकरहास्य, पृष्ठ १७१ तथा नाट्य-समीक्षा, पृष्ठ ३०।

२. ना० शा० १८।१०८-११० (गा० ओ० सी०)।

३. द० रू० ३।४६-५१ सूत्रवेदीय शृंगारौ।

४. उत्पष्टिकांक प्रहसनमाणस्तु करुणहास्यविस्मय प्रधानत्वात् रंजक रस प्रधानाः। तदपवात्र स्त्रीबाल-

मानकर भरत ने उल्लेख नहीं किया है। विद्वत्पात्र के अनुसार भारती वृत्ति के अतिरिक्त कैशिकी वृत्ति का प्रयोग भाण में अपेक्षित है क्योंकि विट का वर्णन वेश्याआ का प्रमत्ता से भी संबंधित अवग्य रहना था।^१ शारदानय के उद्धरणों के अनुसार कोहल भी भारती वृत्ति और शृंगार के योग का समर्थन करते हैं।^२ नाट्यदर्पणकार ने वीर और शृंगार रसों का समर्थन किया है। और हास्य तो शृंगार का एक प्रकृत अंग है ही।^३

अन्य आचार्य* भाण की लोकानुरजनकारिता, एक नट, एक एक तथा धूर्त विट के नायक होने के सम्बन्ध में सहमत हैं। दशरूपक के काल से ही भाण में शृंगार के महत्त्व को आचार्यों ने स्वीकार किया है। उसका कारण है वेश्या आदि के विलास और छल-छद्मपूर्ण जीवन का विट या धूर्त आदि के द्वारा अनुरजनकारी वर्णन। अन्यथा नारी-पात्र की तो स्थिति यहाँ नहीं रहती। इसी बात को दृष्टि में रखकर कैशिकी का विरोध भी किया है। 'पद्मप्राभूतक', 'धूर्तविट-संवाद', 'उभयाभिसारिका' और 'पदताडितकम्' ये चार भाण बहुत प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त वामनभट्ट का शृंगार भूषण, वरदाचार्य का वसन्ततिलक, रामचन्द्र दीक्षित का शृंगार-तिलक और नल्ला कवि का शृंगार सर्वस्व आदि अनेक भाणों का पता चला है।^४ भाण में गीत, वाद्य और नृत्त का भी प्रयोग कालान्तर में होने लगा था, और उसके उस मुकुमार रूप के आधार पर भाणी या भाणिका नामक एक भेद और भी प्रचलित हुआ। सागरनदी के अनुसार भाणी या भाणिका में नायिका उदात्त सूक्ष्म नेपथ्य से विभूषित होती है। कैशिकी और भारती वृत्ति प्रधान होती है। भाण का लक्ष्य जहाँ प्रहसन और अनुरजन है वहाँ समाज के दुर्बल और अश्लील पक्षों का भी चित्रण होता है।^५ यही कारण है कि कालान्तर में रूपक का यह अंग अधिक विकसित नहीं हो सका और न लोकप्रिय ही।

इन आचार्यों की तुलना में भारतेन्दु द्वारा प्रस्तुत परिभाषाएँ उतनी स्पष्ट नहीं हैं। भाण एकाकी होता है। 'विषय विपमौपमम्' इसका उत्तम उदाहरण है। परिभाषा में भाणान्तर्गत अभिनय-क्रियाओं का उल्लेख किया गया है। श्याममुन्दरदास द्वारा प्रस्तुत परिभाषाएँ दशरूपक की परम्परा में हैं। अतः उसमें वृत्ति, संधि और लास्यांगों के होने का भी उल्लेख है।^६ भाण निश्चित रूप से व्यंग्य विनोद-प्रधान रूपक है, जिसमें शृंगार और हास्य की मीठी लहर उठनी रहती है।

वीथी

वीथी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रूपक है। यह सब रस और लक्षण से सम्पन्न, तेरह अंगों से

१. साहित्य दर्पण ६।२५५ और उम्पकी टीका।

२. भारती वृत्ति भूमिष्ठशृंगारैक रसाश्रयम्।

कोहलादिभिराचार्यैरुक्तं भाणस्य लक्षणम्। भा० प्र० २४४-४५।

३. नाट्यदर्पण पृष्ठ ११२ (दि० सं०), गा० ओ० सी०।

४. १० सु०, पृष्ठ २८८; ना० ल० को०, पृष्ठ ११८।

५. शृंगारहाटः चतुर्भाषी—वासुदेवशरण अग्रवाल सम्पादित, भूमिका भाग, पृष्ठ ३।

६. मरतकोष पृ० ४२३ तथा ना० ल० को० पृ० ११८-११९।

७. भारतेन्दु १ दि० भाग, पृ० ४२४ तथा रूपक रहस्य, पृ० १००।

ममूद्ध होता है। अंक एक होता है और पात्र एक या दो। उत्तम, मध्यम और अधम प्रकृति के पात्रों का योग इसमें होता है। एक पात्र के रहने पर भाण की तरह आकाशभाषित शैली में उत्तर-प्रत्युत्तर का वार्त्तन होता है और दो पात्रों के रहने पर उक्ति-प्रत्युक्ति शैली में नाटकीय कथोपकथन होता है। भरत ने वीथी के उद्धात्यक, अवगलित, अवस्यदित, नात्मी और असत् प्रलाप आदि तेरह अंगों का उल्लेख किया है। इनमें से कितने भी अंगों का वीथी में प्रयोग हो सकता है।

वीथी का नायक—यव रसों की प्रधानता होने के कारण नायक तीनों प्रकृति के होने है।^१ शकुन ने अधम प्रकृति के पात्र को नायक के रूप में स्वीकार नहीं किया है। अभिनव गुप्त ने उनके मत का खण्डन करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि अधम होने के कारण ही वह नायक क्यों नहीं होगा।^२ जहाँ हास्य रस आदि की प्रधानता होती है, वहाँ भाण या प्रहसन में अधम ही नायक होता है। नाट्यदर्पणकार ने भी अभिनवगुप्त के विचारों का समर्थन करते हुए यह प्रतिपादित किया कि शकुन की मान्यता स्वीकार कर लेने पर विट के नायक होने की संभावना नहीं रहती।^३

वीथी का प्रतिपाद्य रस—दशरूपककार के अनुसार वीथी में कैशिकी-वृत्ति होती है। शृंगार सूच्य होता है, प्रधान भी। पर अन्य रसों की धारा भी मन्द-मन्द तरंगित होती रहती है। दशरूपक के अनुसार ही भावप्रकाशन को वीथी का रसस्पर्शी रूप ही अभिप्रेत है। उनके मत से लास्यांग और वीथ्यंग दोनों का योग वीथी नाट्य में होना चाहिए। शिंगभूपाल ने वीथी की नायिका के सम्बन्ध में यह स्पष्ट रूप से उल्लेख किया है कि वह सामान्या हो या परकीया पर वह अनुरागिनी अवश्य हो। वस्तु में वीथी की प्रधानता के कारण कुलपालिका नायिका नहीं हो सकती। सागरनन्दी के अनुसार वीथी में एक या दो नहीं, तीन पात्र हों। उदाहरण के रूप में 'वकुल वीथी' का उल्लेख उन्होंने किया है। भरत द्वारा प्रतिपादित सर्वलक्षणसम्पन्न रसाढ्या वीथी को रामचन्द्र ने 'सर्व स्वामि रसा' कहा है और उसे सब रूपको का सार माना है। पर शृंगार और हास्य के मूच्य ही होने के कारण कैशिकी-वृत्ति-हीन भी माना है। धनंजय और शारदातनय इसमें शृंगार की प्रधानता का प्रतिपादन करते हैं।^४

आचार्यों के मतव्य—वीथी के सम्बन्ध में भरत एवं अन्य आचार्यों के मतमतान्तरों के ऊहापोह से हमारे समक्ष दो-तीन महत्वपूर्ण निष्कर्ष प्रकट होते हैं—(क) वीथी भरत की दृष्टि में महत्वपूर्ण रूपक भेद है, (ख) यह सर्व रसा, एक या द्विपात्रहार्य, एकाकी रूपक है, (ग) वीथी में वीथ्यंगों के साथ लास्यांगों के प्रयोग के सम्बन्ध में आचार्यों में पर्याप्त मतभेद है। भरत मौन है। शारदातनय, शिंगभूपाल आदि को सदेह है। भोज की दृष्टि में लास्यांग का भी प्रयोग होना चाहिए। लास्यांग का प्रयोग स्वीकार करने पर यह गीत-वाद्य नृत्य-प्रधान रूपक भेद हो जाता है भाण की तरह, (घ) प्रहसन और भाण से वीथी इस दृष्टि से भिन्न है कि इन दोनों रूपकों के

१. ना० शा० १८।१२-११३।

२. अ० भा० भाग २, पृ० ४५।

३. ना० व० पृ० ११३।

४. द० रू० ३६ ६६ भा० प्र० पृ० २१ २० मु० पृ० २१० ना० ल० को० पृ० १२१

नायक विटवृत्त आदि अवयव पात्र होते हैं। परन्तु बीथी में उनमें, मध्यम और अधम तीनों ही नायक हो सकते हैं। (ड) भाग्य-प्रहसन का एकाकी होना अत्यावश्यक नहीं है, पर बीथी एकाकी ही है। उनमें एक-दो रस है, यह सर्व-रसा है। मन्त्रि की दृष्टि में समानता है, वृत्ति की दृष्टि से विरोध नहीं। वस्तु कल्पित हो और एक या दो पात्रों द्वारा प्रयोज्य हो उस दृष्टि से ये रूपक भेद बीथी के निकट भी है।

कुछ अन्य रूपक

प्रकरणिका—नाटिका की तरह प्रकरणिका का भी उल्लेख कुछ आचार्यों ने रूपक के अन्तर्गत स्वतन्त्र रूप से किया है। नाट्यशास्त्र में प्रकरणिका का उल्लेख तो नहीं है परन्तु दशरूपक एवं उसकी अवलोक नामक टीका में प्रकरणिका का खण्डन किया गया है।^१ उससे यह सहज ही अनुमान किया जा सकता है कि प्रकरणिका की परम्परा दशरूपक में पूर्व ही वर्तमान थी। वर्धमान ने 'गणरत्नमहोदधि' में नाटिका सम्बन्धी भरत के विधान^२ के आधार पर यह कल्पना की है कि प्रकरणिका का विधान मूलतः नाट्यशास्त्र में ही उपलब्ध है।^३ उक्त विधान के अनुसार नाटिका का वृत्त प्रख्यात होता है और प्रकरणिका का अप्रख्यात। यद्यपि इस सम्बन्ध में यह विचारणीय है कि अभिनवगुप्त ने उक्त अण पर अपनी विवृत्ति नहीं लिखी है। स्वयं अभिनवगुप्त भी प्रकरणिका नामक भेद से परिचित थे। ध्वन्यालोक लोचन^४ तथा अभिनवभारती में^५ प्रकरणिका से अपना परिचय प्रकट किया है। आचार्यों में नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने रूपकों के अन्तर्गत तथा माहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने उपरूपकों के अन्तर्गत प्रकरणिका का विधिवत् विवेचन किया है। नि सन्देह विष्णुधर्मोत्तरपुराण^६ और वाग्भट्ट का काव्यानुशासन^७ भी प्रकरणिका से अपरिचित नहीं है।

प्रकरणिका का स्वरूप—नाटिका के समान प्रकरणिका (प्रकर्णा) की भी नाटक एवं प्रकरण के योग से रचना होती है। परन्तु दोनों में यह स्पष्ट अन्तर है कि नाटिका नाटकोन्मुखी होती है प्रकरणिका प्रकरणोन्मुखी। प्रकरणिका के नायक वणिक् आदि होते हैं। वेशसभोग आदि उन्हीं के अनुरूप होता है। स्त्री-पात्र भी उसी श्रेणी के होते हैं। प्रकरण के समान ही यहाँ दुःखाधिक्य के कारण कैशिकी-वृत्ति का प्रयोग अन्यत्प होता है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने भरत-

१. दशरूपक ३।४३।

२. नाटी सञ्ज्ञा द्वे काव्ये। एको भेदः प्रख्यातः नाटिकारध्यः।

इतरस्तु अप्रख्यातः प्रकरणिका सञ्ज्ञः। संदर्भ—भोजाज शृङ्गार प्रकाश, पृ० ५८६। वी० रामवन्।

३. अनयोश्च वधयोगादेको भेदः प्रयोक्तुमि कार्यः।

प्रख्य स्तित्तरो वा नारी संज्ञाश्रिते काव्ये। ना० शा० २०।३०-३१ (काशी सं०)।

४. अभिनेयार्थं दशरूपकं नाटिकानाटकरासकप्रकरणिकावान्तरं प्रपञ्च सहितम्—अनेक भाषा व्याप्तिरूपम् ध्वन्यालोक लोचन, पृ० १४१।

५. अन्येतु प्रकरणनाटक भेदात् नाटिकाभिधते—इति प्रकरणिकाऽपि साध्वैवाहदिनायकयोगेन कैशिकी प्रधाना लभ्यते इत्याहुः। अ० भा० भाग २, पृ० २४६।

६. एवं (नाटिकावत्) प्रकर्णी कार्या चतुरंकाऽपि सा भवेत्। विष्णुधर्मोत्तर पुराण ३।१७।

७. काव्यानुशासन (वाग्भट्ट) पृ० १८ (का० भा०) एवं प्रकर्णी किन्तु नेता प्रकरणोदितः। ना० द०

निरूपित दशरूपकों के अनिरिक्त नाटिका और प्रकरणिका का उल्लेख कर 'द्वादशरूपक' का सिद्धान्त स्थापित किया है, क्योंकि जैन वर्म में भी 'द्वादशवच' ही होते हैं। नाटिका और प्रकरणिका को मिलाकर द्वादश रूपकों की परिगणना होती है। आचार्य विश्वनाथ ने दो पंक्तियों में अति-संक्षिप्त परिभाषा प्रस्तुत की है, जिसमें नायक सार्यवाह तथा नायिका नृपवंशजा होती है। पर अन्तर यह है कि विश्वनाथ ने उपरूपको तथा गमचन्द्र ने रूपकों में ही उसका उल्लेख किया है। शिगभूपाल ने नाटिका और प्रकरणिका दोनों का खण्डन किया है। उनका खण्डन दशरूपक की परम्परा में है कि प्रकरण के समान ही प्रकरणिका की विशेषताएँ हैं। अतः उसका स्वतन्त्र महत्त्व नहीं माना जा सकता। सामान्य भिन्नताओं के आधार पर विभिन्न रूपकों की कल्पना करने पर उनकी संख्या की कोई सीमा न रहेगी।

सट्टक

सट्टक एक महत्त्वपूर्ण रूपक भेद है। यह नाटिका के समान है परन्तु उससे दो बातों में भिन्न है कि इसमें प्रवेशक और विष्कम्भक का प्रयोग नहीं होता तथा भाषा प्रधान रूप से प्राकृत होती है। सट्टक का उल्लेख तथा विवेचन आचार्यों ने रूपक एवं उपरूपक के रूप में भी किया है।

आचार्यों की मान्यताएँ—भोज ने सभवतः सर्वप्रथम सट्टक की परिभाषा प्रस्तुत की। उनकी दृष्टि से नाटिका और सट्टक नाट्य-सपदा में नाटक और प्रकरण की अपेक्षा किञ्चित् ही न्यून होते हैं। भाषा के सम्बन्ध में भोज की परिभाषा अस्पष्ट है। सट्टक एक भाषा में हो, यह तो स्पष्ट है, पर वह भाषा प्राकृत, संस्कृत से भिन्न अपभ्रंश हो या प्राकृत यह स्पष्ट नहीं है।^१

सट्टक की भाषा—अभिनवगुप्त ने कोहल द्वारा सट्टक के उल्लेख का संकेत किया है तथा राजशेखर-रचित कर्पूरमंजरी को उसका उदाहरण माना है। राजशेखर की कर्पूरमंजरी प्राकृत भाषा में है। अतः सट्टक की भाषा प्राकृत हो, यह वे स्वीकार करते हैं।^२ इस सन्दर्भ में राजशेखर-रचित कर्पूरमंजरी की प्रस्तावना बहुत महत्त्वपूर्ण मालूम पड़ती है। उक्त प्रस्तावना में सट्टक से नाटिका की समानता तथा उसमें प्रवेशक-विष्कम्भक के अभाव का उल्लेख है, पर उसकी भाषा प्राकृत ही हो, यह स्पष्ट उल्लेख नहीं किया गया है। नटी की जिज्ञासा के समाधान में सूत्रधार ने यही बताया है कि कवि ने प्राकृत में सट्टक की रचना इसलिए की है कि वे कवि-राज हैं तथा प्राकृत भाषा संस्कृत की अपेक्षा मृदुल (भाषा) है।^३ भोज-रचित परिभाषा में प्रयुक्त 'अप्राकृत संस्कृतया' पद को रामचन्द्र-गुणचन्द्र, हेमचन्द्र और वाग्भट्ट ने यथावत् प्रस्तुत

१. नाटके लक्षणं यत् तत्स्यात् प्रकरणेऽपि च ।

सट्टकनाटिकायां च किञ्चिदुतं तदुच्यते ॥

विष्कम्भक प्रवेशकरहितौ यस्त्वेकभाषया भवति ।

अप्राकृत (प्राकृतया) संस्कृतया (?) स सट्टको नाटिकाप्रतिभः । भोजान् शृंगार प्रकाश पृ० ५४०-४१, वी० राघवन् द्वारा संशोधित ।

२. तथा हि शृंगार रसे सतिशयोपयोगिनि (नी) प्राकृतभाषेति

सट्टकः कर्पूरमंजरीख्यः राजशेखरेण तन्मात्र एव निबद्धः । अभिनव भारती भाग २, पृ० ५३६ ।

३. किं सट्टकम् ? कथितमेव विदग्धैः ।

वत्सट्टकमिति भण्यते दूरं यो नाटिकां अनुव्रति ।

किं पुनरपि प्रवेशकविष्कम्भकौ न देवस्य सवतः कर्पूरमंजरी १६

किया है।^१ उससे सट्टक की भाषा सम्बन्धी समस्या का कोई समाधान नहीं हो पाता। 'अप्रा-कृत संस्कृत' प्रयोग के आधार पर चिदम्बरण चक्रवर्ती ने यह कल्पना की है कि अपभ्रंश में सट्टक की रचना होती है।^२ भारद्वाज नय सट्टक की परिभाषा प्रस्तुत करते हुए 'प्रकृष्ट प्राकृतमयी' शब्द का प्रयोग कर भाषा सम्बन्धी सन्देह को दूर करने का प्रयास किया है। उनके विवेचन से यह स्पष्ट है कि सट्टक की भाषा के सम्बन्ध में अस्पष्टता उस समय विद्यमान थी। एक आचार्य के विचार से राजा द्वारा प्राकृत भाषा के अप्रयोग का विधान है तो दूसरे के विचार से राजा द्वारा मागधी और शौरसेनी भाषा के प्रयोग का। वे सट्टक में प्राकृत भाषा के प्रयोग के समर्थक हैं। सागरनदी के विचार भी उन्हीं परंपरा में हैं। सट्टक का विभाजन चार अंकों में न कर चार यवनिकांतर शब्द से किया है। यवनिका सट्टक-वस्त्र की बनी होती है। अतएव सट्टक यह नाम प्रचलित हो गया हो ऐसी भी कल्पना की जा सकती है।^३

उपरूपक

उपरूपक का स्वरूप

नाट्यशास्त्र में प्रधान दश-(ग्यारह) रूपकों के अतिरिक्त उपरूपकों का किंचित् भी विवरण (प्राप्य) नहीं है। कुछ परवर्ती आचार्यों ने रूपको के अतिरिक्त उपरूपको का उल्लेख एव विवेचन किया है। भारतीय नाट्य तथा नृत्यगीतमिश्रित रागकाव्यो (दृश्य) के प्रयोगात्मक रूपों के विकास एव इतिहास की दृष्टि से इन रूपकों का बड़ा महत्व है। रूपकों के द्वारा प्रेक्षकों के अन्तःकरण में स्थित स्थायी भाव को रस-स्थिति में पहुँचा दिया जाता है। उनमें कोई एक रस-प्रधान होता है तथा शेष गौण तथा प्रधान का सहायक मात्र होता है। रूपक के द्वारा रस का सम्पूर्णतया आभोग होता है। परन्तु उपरूपक अपेक्षाकृत भाव विशेष को प्रदर्शित करता है। इसमें भावावेश और गीत-नृत्य की प्रधानता रहती है। जीवन की संपूर्णता यहाँ अभिव्यक्ति नहीं पाती। कोई एक रमणीय दृश्य-खंड, गीत-नृत्य की पृष्ठभूमि में रागात्मक रूप में प्रस्तुत किया जाता है। रूपक में कथावस्तु उसके अग, कथोपकथन तथा शील-संविधान की पुष्ट एवं संश्लिष्ट योजना होती है। परन्तु उपरूपक में नाट्य के वे सब अंग नितान्त शिथिल होते हैं पर हृदय का कोई मधुर भाव गीत-नृत्य की सहायता से अत्यन्त आकर्षक रूप में प्रस्तुत होता है।

उपरूपकों की परंपरा—उपरूपकों की परंपरा का आरम्भ भरत के बाद ही हुआ। 'सम्भवतः' गीत-नृत्य-प्रधान रागात्मक उपरूपकों को शास्त्रीय रूप देने का श्रेय आचार्य कोहल को ही है। उन्हीं के आधार पर अभिनवगुप्त ने डोम्बिका, भाण, प्रस्थान, भाणिका, विद्गक (शिल्पक), रामाक्रीड, हल्लीसक और रासक इन आठ प्रकार के नृत्तात्मक रागकाव्यो का उल्लेख एव संक्षिप्त लक्षण प्रस्तुत किया है।^४ दशरूपक की अवलोक टीका में भाण के समान अधोलिखित

१. नाट्यदर्पण, पृ० १६० (गा० ओ० सी०) द्वि० सं०, काव्यानुशासन : हेमचन्द्र, पृ० ३२५;

काव्यानुशासन : वाग्भट्ट, पृ० १८ (का० भा०)

२. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली, भाग ७, पृ० १७१-२।

३. अंक स्थानीय विन्यस्त चतुर्व्यवनिकान्तरा—भाव प्रकाशन, पृ० २४४ तथा २६६; ना० ल० को० पं० ३१६६-३२०१।

४. लयान्तर प्रयोगेण रागैश्चापि विवेचितम्।

नाना रस सुनिर्वाहक्य काव्यमिति स्मृतम् कोहल) अ० मा० भाग १ पृ० १ १ ८२

एकहाय नृत्य-भेदों का उल्लेख है। डोम्बी, श्रीगदित, भाण, भाणी, प्रस्थान, रामक और काव्य^१ हेमचन्द्र ने इनके अतिरिक्त एक गोष्ठी और जोड़ दी है। भोज ने द्वादश रूपकों की तरह द्वादश उपरूपकों की भी परिभाषा प्रस्तुत की है। वे निम्नलिखित हैं—श्रीगदित, दुर्भल्लिका, प्रस्थान, काव्य (चित्रकाव्य), भाण (शुद्ध, चित्र और संकीर्ण), भाणिका, गोष्ठी, हल्लीसक, नर्तक, प्रेक्षणक, रासक और नाट्य रासक।^२ भोज के उपरान्त शारदातनय, सागरनदिन, रामचन्द्र-गुणचन्द्र और आचार्य विश्वनाथ ने उपरूपकों का विधिवत् विवेचन किया है।

उपरूपकों की संख्या—इन ग्रन्थों के अतिरिक्त भामह, दण्डी तथा वात्सायन प्रभृति आचार्यों ने भी कुछ उपरूपकों का अस्पष्ट-सा उल्लेख दिया है। भामह ने प्रबन्ध का वर्गीकरण करते हुए शम्पा, द्विपदी, रासक और स्कन्दक का उल्लेख किया है।^३ दण्डी ने लास्य, छलिक, और शाम्य का। वात्सायन के कामसूत्र में तो हल्लीसक, नाट्यरासक और प्रेक्षणक का उल्लेख मिलता है। कुमारिल के वार्तिक तत्र में द्विपदी और रासक की परिगणना हुई है।^४ महाकवि कालिदास ने शर्मिष्ठा की कृति दुष्प्रयोज्य छलिक का उल्लेख किया है।^५ इन उल्लेखों से यह तो स्पष्ट मालूम पड़ता है कि रूपकों के बाद उपरूपकों की परंपरा का आरंभ हुआ और वे पर्याप्त प्राचीन हैं। यद्यपि अभिनवगुप्त और धनिक तक ने उपरूपक के रूप में इन भेदों का उल्लेख नहीं किया है। परन्तु नाट्यशास्त्र, अग्निपुराण, दशरूपक और प्रतापसूत्रीय आदि में उपरूपकों का उल्लेख नहीं है। अग्निपुराण में रूपकों के अन्तर्गत ही उपरूपकों की परिगणना की गई है।^६ जैन धर्म के प्रसिद्ध ग्रन्थ राजप्रश्नीय के तेरहवें सूत्र में बत्तीस नाट्य-विधियों का संकेत किया गया है। राजप्रश्नीय के रचनाकाल में ही नाट्य-विधियों के उल्लेख का आधार-ग्रन्थ 'नाट्यविधि प्राभूत' था, जो नष्ट हो गया। भक्ति-चित्र, चक्रवाल, द्रुतविलंबित, सागर-नगर-प्रविभक्ति, नदाचम्पा प्रविभक्ति आदि बत्तीस नृत्य-रूपकों का विवरण दिया है।^७

इन उपरूपकों में से सट्टक और त्रोटक को तो कुछ आचार्यों ने रूपक के अन्तर्गत ही परिगणित किया है और द्वादश रूपकों की परिकल्पना की है। हेमचन्द्र, रामचन्द्र-गुणचन्द्र और भोज द्वादश रूपक स्वीकार करते हैं, शेष आचार्य दस या ग्यारह। भरत, धनजय और अभिनव-गुप्त के मत से ग्यारह रूपक हैं। इन आचार्यों ने उपरूपकों की परिगणना नहीं की है। भरतानु-मोदित न होने पर भी महत्त्व की दृष्टि से उन उपरूपकों को संक्षेप में प्रस्तुत कर रहे हैं।

(१) नाटिका और प्रकरण की उल्लेख विश्वनाथ ने उपरूपकों के अन्तर्गत किया है, अन्य आचार्यों ने रूपकों के अन्तर्गत। हम इसका विवरण रूपकों के अन्तर्गत प्रस्तुत कर चुके हैं। यह शृंगार-प्रधान उपरूपक है।^८ (२) त्रोटक—त्रोटक में पाँच, सात, आठ और नौ अंक भी होते

१. दशरूपक १।८ पर अवलोक टीका में उद्धृत। भा० प्र०, पृ० २५०।

२. शृंगारप्रकाश, अध्याय ४, अन्तिम अंश।

३. भामह : काव्यालंकार १।२४।

४. दण्डी काव्यादर्श—१।३६।

५. मालविकाग्निमित्र, अंक १।

६. अग्निपुराण, पृ० ५३६-४१।

७. यतोऽमीषां नाट्यविधीनां सम्यक् स्वरूपं प्रतिपादितं पूर्वान्तर्गतं नाट्यविधि प्राभते। तच्चेदावीं व्यवच्छिन्नमिति। राजप्रश्नीय सूत्र २३, पृ० ५२-५५; आगमोदमसमिति प्रकाशन, बम्बई।

८. सा० ६० ६, १८१

हैं। दिव्य और मर्त्य जीवन से संबंधित कथावस्तु की योजना इसमें होती है। विदूषक के कारण यह भी शृंगार-प्रधान रूपक है। विक्रमोर्वशीय पाँच अकों का त्रोटक है।^१ अभिनवगुप्त ने त्रोटक का उल्लेख किया है।^२ शारदातनय द्वारा उद्धृत नाट्यशास्त्र के भाष्यकार (?) श्रीहर्ष की एक परिभाषा के अनुसार त्रोटक नाटक का ही भेद है।^३ हर्ष त्रोटक में विदूषक की स्थिति को स्वीकार नहीं करते। विक्रमोर्वशीय में विदूषक वर्तमान है। फलतः यह उसका उदाहरण नहीं माना जा सकता। मागरनदी में हर्ष से भी प्राचीन अश्मकुट्ट, नखकुट्ट और वादरायण के मतों का उल्लेख किया है। इन आचार्यों के अनुसार प्रत्येक अंक में विदूषक तथा दिव्यमानुष पात्रों का संयोग कवि प्रस्तुत करते हैं।^४ पर बहुत से आचार्य विक्रमोर्वशी को त्रोटक का उदाहरण नहीं स्वीकार करते। 'मेनका नहुष' में नौ, 'भदलेखा' में आठ और 'समभितरम्भक' में सात अंक हैं और विदूषक भी नहीं है।

(३) गोष्ठी एकांकी, कैशिकी-वृत्तियुक्त तथा गर्भ और अवमर्श संधि से शून्य होती है। इसमें दस पुरुष और पाँच-छ स्त्रियों का पात्र के रूप में प्रयोग होता है। शारदातनय के अनुसार इसमें काम-शृंगार के प्रभाव की अतिशयना होती है। परन्तु भोज के अनुसार कृष्ण द्वारा असुरों के वधादि का भाव प्रस्तुत किया जाता है।^५ भाव प्रकाशन में भोज के शृंगारप्रकाश में वर्णित परिभाषा के अतिरिक्त अन्य परिभाषाओं का भी उल्लेख है और परस्पर विरोधी है। नाट्यदर्पण और काव्यानुशासन की परिभाषाएँ भोज की परिभाषा की परम्परा में हैं। (४) नाट्यरासक — नाट्यरासक लोकप्रिय एकांकी रूपक है। इसमें ताल और लय का प्रयोग प्रचुरता से होता है। नायक उदात्त होता है तथा उपनायक पीठमर्द। इसमें हास्य की प्रधानता तो रहती है, पर शृंगार रस की मधुर धारा भी मद-मद प्रवाहित होती रहती है। नारी वासकसज्जा होती है। मुख और निर्वहण संधियों का योग होता है। दसो लास्याग इसमें वर्तमान रहते हैं।^६ भोज के अनुसार नाट्यरासक नृत्य-प्रधान उपरूपक है। इसका प्रयोग नर्तकियों द्वारा होता है। पहले दो नर्तकिया प्रवेश करती हैं और रगमच पर पुष्पाजलि का विसर्जन करती हुई नृत्य प्रस्तुत कर लौट जाती हैं। पुनः नर्तकियों का दल आता है और नृत्य एवं गीत-वाद्य का क्रम चलता है। वसन्तोत्सव से सम्बन्धित होने के कारण इसे 'चर्चरी' भी कहते हैं।^७ संभव है, नाट्यरासक यह नाम इसीलिए पड़ा कि इस नाट्यरासक में नृत्य की अपेक्षा कथावस्तु का ग्रन्थन तथा अभिनय का प्रयोग विशेष होने लगा। नृत्य की अपेक्षा नाट्य की मात्रा इसमें अधिक है, अतः यह नाट्यरासक के रूप में विकसित हुआ और नाटकादि की तरह सामाजिक को सलिष्ट रसास्वादन कराने में समर्थ है।

१. साहित्य-दर्पण ३।२८२।

२. अ० भा०, भाग १।

३. तत्रैव त्रोटकं भेदो नाटकस्येति हर्षवाक्। भावप्रकाशन, पृ० २३८ तथा राइटर्स कोटेज इन अभिनव भारती : वी० राववन—द जर्नल ऑफ़ ओरिएण्टल रिसर्च, मद्रास—६।२०४-७।

४. सा० द० ६।२८३; ना० ल० को०, पृ० १२६; भा० प्र०, पृ० २५६; नाट्यदर्पण पृ० २१४; काव्यानुशासन—हेमचन्द्र, पृ० ४४६।

५. आहारमकुट्ट—दिव्यमानुषसंयोगोऽप्यंकेऽप्यंके विदूषकः। ना० ल० को०, पृ० ११४-११५।

६. सा० द० ६।२८५; ना० द०, पृ० १६३-६४; भा० प्र० २६४-५।

७. भोज शृंगारप्रकाश भाग २ पृ० ४२५ द अ० भा० भाग १ पृ० १८१

समाज के सब वर्गों में इन नाट्य रासको के द्वारा भक्ति और शृंगार का भाव प्रवाहित हुआ ।^१

(५) रासक—रासक एकाकी उपरूपक है। पात्र पाँच होते हैं। भारती और कैशिकी वृत्तियों का प्रयोग होता है। भापाएँ विभिन्न होती हैं। सूत्रधार नहीं होता। वीथ्यंग, नृत्य एवं गीतकलाओं का प्रयोग होता है। नायिका ख्यात होती है और नायक मूर्त। उत्तरोत्तर उदात्त भावों का प्रकाशन होता चला है। परन्तु यह मुख्यतया नृत्य-प्रधान रूपक होकर भावप्रदर्शन का कार्य संपन्न करता रहा है।^२ 'भेनकाहित' इसका उदाहरण है। भोज ने रासक का विशेष विवरण दिया है। उसके अनुसार रासक और हल्लीस में बहुत समता है। हल्लीसक में एक कृष्ण के चारों ओर अनेक गोपिकाएँ रास-नृत्य रचती हैं। परन्तु रासक में प्रत्येक गोपिका के साथ कृष्ण रास-नृत्य रचते हैं। रास में स्त्री-पुरुष अथवा केवल स्त्री के सरस भावपूर्ण नृत्य की प्रधानता है।^३ इसमें नर्तकियों की ही प्रधानता रहती है। भोज के मत के सदर्थ में ही अभिनव-गुप्त का भी मत विचारणीय है। उन्होंने रासक को अनेक नर्तकी-योज्य माना है।^४ रासक मसृण और उद्धत भी होता है, परन्तु यह नृत्य-प्रधान और भाव-प्रवण होता है।^५

(६) प्रस्थान—यह नाम ही अभिनवगुप्त एवं भोज की दृष्टि से अन्वर्थ है, क्योंकि इसमें प्रियतम के प्रवासगमन का भाव अनुबद्ध रहता है। इसमें प्रवास-विप्रलभ का भाव रहता है। प्रथमानुराग और शृंगार की स्थितियाँ भी प्रस्तुत की जाती हैं। इसमें दो अंक होते हैं। दास नायक होता है और विट उपनायक। दासी नायिका होती है। धनिक के अनुसार प्रस्थानक एक नृत्य-रूपक है। इसमें वीररस का भी अंत में प्रयोग होता है। अतः यह सुकुमार और उद्धत भी होता है। शारदातनय के अनुसार शृंगारतिलक इसका उदाहरण है।^६ (७) उल्लाप्य—उल्लाप्य एकांकी अथवा तीन अंकों का उपरूपक है। इसका नायक उदात्त और वृत्त दिव्य होता है। इसमें हास्य, शृंगार और कष्ट रसों का समन्वय होता है। यवनिका के भीतर से ही कथावस्तु के अनुरूप मनोहर गीत की योजना होती रहती है। शिल्पक के २७ अंगों तथा अवमर्श संधि को छोड़ अन्य संधियों का यहाँ प्रयोग होता है। शारदातनय के अनुसार 'देवी महादेव' और 'उदात्त कुजर' इसके उदाहरण हैं।^७ (८) काव्य—अभिनवगुप्त के मतानुसार यह राग काव्य है। गीत-नृत्य प्रधान उपरूपक है यह। आरंभ से अन्त तक एक पात्र द्वारा एक कथा का शृङ्खलाबद्ध ग्रन्थन इसमें होता है। काव्य का गायन एक राग में होता है, लय और ताल भी अपरिवर्तित रहते हैं। फलतः रस भी प्रायः एक ही रहता है। राग-काव्य की यह परिभाषा भोज के 'विशुद्ध काव्य' की

१. नाट्य-समीक्षा, पृ० ३५-३६ (दशरथ ओझा)।

२. सा० द० ६।२६०; ना० ल० को० पृ० १३३, द० रू० १।८ पर अवलोक।

३. तदिह हल्लीसकमेव तालबंधविशेषयुक्तं रास एवेत्युच्यते। सरस्वती कंठाभरण, पृ० २६४।

४. अनेकनर्तकीयोज्यं चित्रताललयान्वितम्।

आचतुःषष्टि युगलाव रासकं मसृणोद्धतम्। अ० भा० भाग १, पृ० १८१।

५. नाट्य समीक्षा पृ० ३४ (डॉ० दशरथ ओझा)।

६. सा० द० ६।२८६; ना० ल० को० पृ० १३१; दशरूपक पर धनिक की टीका १।८; भोज : शृंगार प्रकाश पृ० ५४३।

गजादीनां गतिं तुल्यां कृत्या प्रवसनं तथा।

अल्पाविद्ध सुमंशुः प्रवचते अ० भा० भाग १ पृ० १८३

७. सा० द० ६।२८८ भा० प्र० पृ० २६६

परिभाषा का निकटवर्ती है। कोहल और भोज के अनुसार जिसमें राग और काव्य परिवर्तित होता रहता है वह चित्रकाव्य होना है। गीतगोविन्द उसी तरह का चित्रकाव्य है। दन्तकथा के अनुसार गीतगोविन्द को जयदेव की पत्नी ने स्वयं अभिनय के माध्यम से प्रस्तुत किया था। भागवतों की भजन-परंपरा में उसे अभी भी अभिनय रूप में प्रस्तुत किया जाता है। अभिनवगुप्त ने अभिनीयमान राग-काव्य के दो उदाहरण प्रस्तुत किए हैं—मारीचवध और राघवविजय। दोनों ही रामकथा पर आधारित हैं। मारीचवध में ककुभ और राघवविजय में ठक्कराग का प्रयोग होता है। आरभटी वृत्ति को छोड़ शेष वृत्तियाँ तथा गर्भ और अवमर्श को छोड़ शेष सधियों का यहाँ प्रयोग होता है। खण्डमात्रा, द्विपादिका और भग्नताल आदि गीतों से यह अलंकृत रहता है। भावप्रकाशन के अनुसार 'गौड विजय' और 'मुग्रीव केलन' इसके उदाहरण हैं।^१

(६) श्रीगदित—श्रीगदित यह नाम भी अन्वर्थ है। श्री के समान ही विरहिनी नायिका अपने नारायण से प्रियतम की प्रशंसा करती है। इसमें प्रशंसा, निन्दा और आक्रोश का समन्वय होता है। भोज का श्रीगदित और अभिनवगुप्त (कोहल आदि का) के शिद्दगक एक-दूसरे के निकटवर्ती हैं। श्रीगदित में भी विरहिनी नायिका अपने पति के प्रति आक्रोश प्रकट करती है। भावप्रकाशन के अनुसार इसका उदाहरण 'रामानन्द' है। विश्वनाथ के मत से यह एकाकी रूपक है। नायक-नायिका और वस्तु प्रख्यात होते हैं। गर्भ-विमर्श सधियों को छोड़ शेष सधियों का प्रयोग होता है। भारती वृत्ति की बहुलता होती है। सागरनंदी के मत से विरहिनी नायिका करुण भाव से यहाँ गायन करती है।^२

(१०) संलापक—स (सं) ललापक तीन या चार अंकों का उपरूपक है। नायक पाखंडी होता है। कथावस्तु ख्यात, उत्पाद्य अथवा मिश्र भी होती है। कभी-कभी शृंगार और हास्य रसों का प्रयोग नहीं भी होता है। विश्वनाथ के अनुसार करुण भी नहीं होता। फलतः कैशिकी और भारती वृत्तियों का प्रयोग नहीं होता। परन्तु नगर-अवरोध, सग्राम तथा प्रवचना आदि उपद्रवों के प्रयोग के कारण अन्य दोनों वृत्तियाँ होती हैं। प्रतिमुख को छोड़ शेष चारों सधियों का भी प्रयोग होता है।^३ (११) शिल्पक—शिल्पक चार अंक और चार वृत्तियों वाला उपरूपक है। नृत्य आदि शिल्प की प्रधानता होती है। इसमें हास्य रस नहीं होता, पर सागरनंदी के अनुसार यह 'सर्वरस-पूजित' होता है। नायक ब्राह्मण और उपनायक अनुदात्त प्रकृति का होता है। श्मशान आदि के वर्णन की प्रधानता होती है। उत्कण्ठा, सशय, तर्क, ताप, उद्वेग, आलस्य, अनुकम्पा और आतंक आदि २७ अंगों का भी प्रयोग इसमें होता है।^४ (१२) डोम्बी—डोम्बी एकाकी उपरूपक है। इसमें नायिका उदात्त होती है। नायिका के प्रति नायक (राजा) की छल-अनुरागपूर्ण मत्तोभावना की कोमल अभिव्यञ्जना होती है। अतएव कैशिकी और भारती वृत्तियों का प्रयोग

१. लयान्तरप्रयोगेन रागैश्चापि विवेचितम्।

नानारस मुनिर्वाङ्मयं काव्यमिति स्मृतम्। आ० भा० भाग १, पृ० १८२; सा० द० ६।२८८; द० रू० १।८ धनिक की टीका; भा० प्र०, पृ० २६२-३; भोजाज शृंगार प्रकाशः बी० राघवन्, पृ० ५४६।
२. भोजाज शृंगार प्रकाशः, पृ० ५४६; आ० भा० भाग १, पृ० १८१, सा० द० ६।२६२, यत्र स्त्री करुणभासीना पठति। ना० ल० को०, पृ० १३१; भा० प्र०, पृ० २५८।
३. भा० प्र० पृ०, २५६; सा० द० ६।२६१।
४. भा० प्र० पृ० २५८ वही द० २६३ ना० ल० को० पृ० १२६ द० रू० १।८ धनिक की टीका

होना है दसो लास्यागो का इसमें सन्निवेश होता है कामदत्ता इसका उदाहरण है ।

(१३) प्रक्षयक एक विलक्षण उपरूपक है इसका द्वारा कामदहन जसी कथाओं को ललित और लयान्वित नृत्त के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है । यह उत्तर भारत में प्रचलित होलिकोत्सव की परम्परा का है । भावप्रकाशन में प्राप्त परिभाषा तो अस्पष्ट-सी है, उसमें नर्तक की परिभाषा दी गई है । इसमें सूत्रधार, विष्कम्भक और प्रवेशक नहीं होते । नायक उत्तम और मध्यम भी होते हैं । नान्दी और प्ररोचना का प्रयोग नेपथ्य से होता है । द्वन्द्व-युद्ध का भी प्रयोग होता है । विपत्ति और अनुचिन्ता की प्रबलता होती है ।^१ 'बालि-वध' इसका उदाहरण है ।

(१४) दुर्भल्लिका—दुर्भल्लिका में चार अंक होते हैं । प्रथम अंक की तीन नाडिका में विट अपनी क्रीडा प्रस्तुत करता है । पाँच नाडिका के द्वितीय अंक में विदूषक हास्य का सृजन करता है । छ नाडिका के तृतीय अंक में पीठमर्द और दस नाडिका के अन्तिम चतुर्थ अंक में नायक का नाट्य होता है । कैशिकी और भारती वृत्तियों तथा गर्भ-सन्धि को छोड़ शेष सन्धियों का प्रयोग होता है । भोज के अनुसार दूती चौर्यरति तथा युवा और युवती के अनुराग-रहस्य को प्रकट करती है । शारदातनय की परिभाषा भोज से प्रभावित है । अभिनव भारती में कोई परिभाषा उपलब्ध नहीं है । नाट्यदर्पण ने इसे दुर्भल्लित शब्द में अभिहित किया है ।^२ विन्दुमती इसका उदाहरण है । (१५) विलासिका—विलासिका शृंगार-बहुल, एकाकी और दसों लास्यागो से युक्त होती है । पात्र के रूप में विदूषक, विट तथा पीठमर्द का इसमें प्रयोग होता है । पर नायक नहीं होता । गर्भ-विमर्श सन्धियों को छोड़ शेष सन्धियों का प्रयोग होता है । वस्तु-वृत्त स्वल्प और नेपथ्य सुन्दर होता है ।^३ अभिनव भारती में इसका उल्लेख नहीं है ।

(१६) हल्लीश—हल्लीश नृत्य-प्रधान उपरूपक है, गीत का भी किञ्चित् प्रयोग होता है । यह नृत्य मडलाकार होता है, मध्य में कृष्ण के समान नायक को चारों ओर से घेरकर गोपिका-सी नर्तकियाँ नाचती और गाती रहती हैं । अभिनवगुप्त और भोज की परिभाषाएँ एक-दूसरे की अनुवर्ती हैं । हल्लीश और संस्कृत नाट्य का 'रासक' गुजरात के गर्वा नृत्य का समानान्तर नृत्य-रूपक है । दोनों आचार्यों की परिभाषाओं से इसकी नृत्यरूपकता पर प्रकाश पड़ता है । पर इसमें किस प्रकार की सगीत-रचना होती है, यह स्पष्ट नहीं है । यह एकाकी रूपक है । सात-आठ स्त्रियाँ पात्र के रूप में नृत्य करती हैं । पुरुष पात्र एक ही होता है और वह शौरसेनी का प्रयोग करता है । मुख और निर्वहण सन्धियों का प्रयोग होता है । भावप्रकाशन के अनुसार वह 'खण्ड-ताल-लयान्वित' होता है । इसमें ललित और दक्षिण आदि पाँच नायक तक होते हैं । 'केलिरैवत' इसका उदाहरण है ।^४

१. भा० प्र०, पृ० २५७-५८; अ० भा० भाग १, पृ० १२३ ।

२. भा० प्र०, पृ० २६४; सा० द०, पृ० ६।२२६; ना० ल० को०, पृ० १३३ । रथ्या-समाज-चत्वर सुरालया दौ प्रवर्त्यते बहुभिः । पात्रविशेषः यत्, तत् प्रेक्षकं कामदहनादि । ना० द०, पृ० १६१ ।

३. ना० ल० को०, पृ० १३२-३३, ना० द०, पृ० १६१ (गा० ओ० सी० द्वि० सं०), सा० द० ६।२६३ । भा० प्र० २६७ ।

४. सा० द० ६-२६४ ।

५. मण्डलेनतुयन्तृत्यं (स्त्रीणां) हल्लीसकमिति स्मृतम् ।

६. अस्तत्र तु नेता स्यात् गोपस्त्रीणां च वा हरिः ।

१७) भाण भाण का विवरण अभिनवगुप्त भोज

सागरनदी तथा विश्व

नायक ने भी प्रस्तुत किया है। अभिनवगुप्त के अनुसार भाण में नतकी नृसिंहावतार और वासा वतार की वर्णना का प्रयोग करती है। अतः यह उद्धताग-प्रवर्तित होता है। भोज के अनुसार यह गीत-नृत्य प्रधान है, परन्तु मध्य में गायक कुछ गद्यांश भी जोड़ता चलता है। इसमें उद्धत, ललित और ललितोद्धत नृत्य का प्रयोग होता है। भाण में कठिन-से-कठिन अभिनय-वस्तु का भी प्रयोग होता है। भाण के मूल में हरि, हर, सूर्य, भवानी और स्कन्द की अभ्यर्थना का भाव रहता है। उद्धत करणप्राय तथा स्त्री-रहित होता है। परन्तु सुकुमार प्रयोग होने पर यही भाणिका के रूप में परिवर्तित होता है, और इसमें स्त्री पात्रों का प्रयोग होता है।^१

(१८) भाणिका—भाणिका एकाकी नृत्य-रूपक है। इसका विकास भी भाण नामक दशरूपक भेद के आधार पर हुआ है। इसमें वेश-विन्यास की सुन्दरता तथा ललित करणों का प्रयोग होता है। उछल-कूद जैसे उद्धत करणों का यहाँ प्रयोग नहीं होता। यह स्त्री-प्रयोज्य तो होती ही है, गायिका का गायन भी उन्हीं के द्वारा होता है। गायन के मध्य में सम्मेलन के उत्साह के लिए भाण की तरह ही विविध वचनों का उपन्यास भी होता चलता है। शृंगार-प्रधान होने के कारण कैशिकी वृत्ति का प्रयोग होता है तथा वचन-विन्यास के कारण भारती वृत्ति का भी। नायिका उदात्त होती है, नायक मद श्रेणी का। भावप्रकाशन के अनुसार उपन्यास, विन्यास विबोध आदि सात अंगों का यहाँ भी प्रयोग होता है। अभिनवगुप्त के अनुसार भाणिका में भी कृष्ण के बाल-जीवन, नृसिंहावतार और वराहावतार की कथाएँ अनुबद्ध रहती हैं। सागरनदी के अनुसार 'भाणी' में शृंगार की प्रधानता रहती है। दसों लास्याग होते हैं। 'वीणावती' इसका उदाहरण है। यह एकांकी, विट, विदूषक और पीठमर्द उपशोभित होती है।^२

दशरूपक और उपरूपक का भाण

नृत्य-रूपक भाण में गीत-नृत्य के अतिरिक्त गद्यात्मक वचनविन्यास भी रहता है। यहाँ हरिहर तथा कार्तिकेय आदि देवताओं को लक्ष्य कर लयान्वित स्तुति की जाती है। दशरूपक का भेद 'भाण' तो शृंगार-प्रधान, व्यंग्य विनोदपूर्ण रूपक है जिसमें विट आदि धूर्त पात्र होते हैं तथा इसमें गीत-नृत्य की रचना न होकर वेश्या और उसके प्रेमियों की कथा अनुबद्ध होती है।

(१९) मल्लिका—उपर्युक्त रूपकों के अतिरिक्त मल्लिका, कल्पवल्ली, पारिजातक, शम्या, द्विपदी, छलिक और नर्तनक आदि उपरूपकों का भी आचार्यों ने उल्लेख किया है। मल्लिका शृंगार-प्रधान तथा कैशिकी वृत्तियुक्त रूपक है। अंक एक या दो होते हैं, विदूषक और विट इसमें वर्तमान रहते हैं। 'मणिकुल्या' इसका उदाहरण है। कल्पवल्ली में हास्य और शृंगार रस का योग रहता है। नायक उदात्त, उपनायक पीठमर्द होता है। वासकसज्जा अभिसारिका नायिका होती है। तीन लय और दसों लास्य इसमें होते हैं तथा मुख, प्रतिमुख एवं निर्वहण सन्धियाँ वर्तमान रहती हैं। 'माणिक्य वल्लिका' इसका उदाहरण है। पारिजातक लता एकांकी, मुख-निर्वहण सन्धियुक्त होती है। इसमें वीर एवं शृंगार रसों की प्रधानता रहती है। विदूषक की क्रीड़ा और परिहास से यह मनोहर होती है। 'भगवतरमिका' इसका उदाहरण है।^३

१. अ० भा० भाग १, पृ० १=१; भा० प्र०, पृ० २५८-६०।

२. अ० भा० भाग १, पृ० १=१; भोज भाष्य प्रकाश- पृ० ५५३-५४० ना० ल० को० पृ० १२१-२२ सा० द० १२६६। ३. भा० प्र० पृ० २९७-८

(२०) शम्या शम्या शब्द का प्रयोग स्वयं भरत ने किया है। तालमहिम्न (बाएँ) सत्य, हस्त और पाद का सञ्चालन 'शम्या' के नाम से अभिहित होता है।^१ शम्या शब्द का प्रयोग समय-सकेतक छोटी यष्टि के लिए भी होता है। वाल्मीकि रामायण में नृत्य प्रयोग-काल में समय का निर्धारण करने वाले व्यक्तियों के लिए 'शम्या' का प्रयोग हुआ है।^२ सम्भव है यह इस प्रकार के 'नृत्य-रूपक' का सकेतक है जिसमें रंगीन यष्टियों के प्रहार के द्वारा लयताल का सूचक प्रहार होता हो।

(२१) द्विपदी—द्विपदी का उल्लेख भामह ने भी किया है।^३ द्विपदी गीत और गति-लय का बोधक शब्द है। द्विपदी गीत के आधार पर ही सम्भवतः द्विपदी नृत्य भी प्रचलित हो सका। ऐसी परम्परा रही है। कन्नड़ के प्राचीन नाटक 'यक्षगान' का नाम तदन्तर्गत संगीत के आधार पर ही है। द्विपदी शब्द का प्रयोग गति-विधान के लिए भी होता है। गति-प्रचार पात्र की मानसिक अवस्था के अनुरूप होता है। तीव्र या मन्द गति द्वारा रस-विशेष का सकेत होता है। मालती माधव के टीकाकार जगद्धर के अनुसार द्विपदिका का प्रयोग करुण, विप्रलम्भ, चिन्ता और व्याधि में होता है।^४ इस प्रकार लय, संगीत और गीत से नृत्य तक द्विपदी का प्रयोग होता है। संगीत रत्नाकर में द्विपदी का उल्लेख गीत-रचना के रूप में किया गया है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र के अनुसार द्विपदी आदि छन्द-भेद है। अस्तु द्विपदी का सम्बन्ध गीत और नृत्य से है और यह भी गीत-नृत्य प्रधान उपरूपक था। (२२) छलिक—छलिक तो शृंगार-वीर-प्रधान उपरूपक होता है। इसमें ताण्डव और लास्य दोनों का योग होता है। हरिवंश में छालिक्य नृत्य की विस्तृत कथा मिलती है, जिसके अनुसार बलराम-रेवती और कृष्ण-रुक्मिणी तथा अन्य युवा-युवतियों ने नृत्य-गीत-वाद्य का समन्वित रूप प्रस्तुत किया। इसमें नारद ने वीणा, कृष्ण ने वंशी और अर्जुन ने हल्लोसक बजाया था। अप्सराओं ने मृदंग बजाये। छलिक का उल्लेख कालिदास ने भी किया है, जिसमें गीत-नृत्य का सम्मिलित प्रयोग हुआ है। प्रद्युम्न-प्रभावती विवाह के प्रसंग में रामायण के अभिनय का उल्लेख है। (वाराणसाओं) ने देव-माधुर्य छलिक का गान किया, तदनन्तर नादी का प्रयोग हुआ। इससे यह सूचित होता है कि छलिक पूर्ववर्ग का अंग था और इसमें गीत-नृत्य की प्रधानता रहती थी।^५

उपसंहार

रूपक के भेदों के विकास में नाटक-प्रकरण का महत्त्व

पिछले पृष्ठों में रूपको और उपरूपकों का विवेचन तथा आचार्यों के मतमतान्तरों का दिग्दर्शन किया गया है। इस (वारह) रूपको और बाह्य उपरूपकों की परिगणना से हमारे

१. ना० शा० ३१.३८-३९ (का० सं०)।

२. बा० रामायण अ० ६९-४८। शम्या स्त्री युगलीकः, अमरकोष २।१४ शम्या तु सत्ययोः पञ्च सततलकरपादयोः। ना० शा० ३१।१२-१४।

३. भामहः काव्यालंकारः।

४. मालती माधव . जगद्धर की टीका, ना० द०, पृ० १६१।

५. तवस्तु देवमाधुर्यं छालिक्यं वनसामृतं सैमस्त्रियं प्रजगिरमनं श्रीप्रसूतावहम्

हरिवंश विष्णुपद, अष्टाव ८ ८६ ६३ र्ति प्रेस

समझ कई महत्त्वपूर्ण तथ्य दृष्टिगोचर होते हैं। भास से पूर्व ही रूपक के विविध रूपों की रचना आरम्भ हो गई थी, क्योंकि स्वयं भास ने एकांकी, द्विभ, त्रिभ, व्यायोग आदि रूपकों की रचना की। रूपकों के अन्तर्गत भी कई भेद हैं, जिनके उदाहरण स्वतंत्र रूप में नहीं मिलते और उनके आन्तरिक संगठन देखने से ऐसा मालूम पड़ता है कि उन सबको सर्वलक्षणसंपन्न नाटक से प्रेरणा मिलती रही है। संभव है, नाटक की रचना ही सबसे पहले आरम्भ हुई हो, यद्यपि मनमोहन घोष एकांकी को सर्वाधिक प्राचीन मानते हैं।^१ कालान्तर में कुछ-कुछ विशेषताओं को लेकर नाटक, प्रकरण और व्यायोग, आदि का विकास हुआ। उदाहरण के रूप में नाटिका और प्रकरणी दोनों में मौलिक अन्तर यह है कि नाटक के समान नाटिका का नेता राजा होता है और प्रकरणी का नेता प्रकरण के समान सार्थवाह आदि। इन दोनों ने पूर्ण-लक्षण रूपकों में भेद-विस्तार में योग दिया।

विशुद्ध नाट्य की गणना रूपक के रूप में—संभव है ये उपरूपक के भेद भरत के समय भी प्रचलित हों और भरत ने जान-बूझकर ही उनकी पृथक् परिगणना या रूपको में अन्तर्भाव नहीं किया, क्योंकि दशरूपक के टीकाकार धनजय तथा अभिनवगुप्त के मत से वे तो गीत-नृत्य प्रधान रूपक थे नाट्य-प्रधान नहीं।^२ आचार्य हेमचन्द्र ने तो इन उपरूपको को गेय श्रेणी में ही रखा हो। कोहल ने एक और भी विभाजन-मार्ग और देशी के नाम से प्रस्तुत किया।^३ उस विभाजन के आधार पर यह अनुमान किया जा सकता है कि प्राचीन काल से ही रूपको की साहित्यिक और लोक-परंपराएँ प्रचलित थीं। साहित्यिक परंपरा के नाट्य रूपकों के रूप में समृद्ध हुए और लोकपरंपरा के गीत-नृत्य प्रधान उपरूपक के रूप में विख्यात हुए।

रूपकों पर अभिजात्य संस्कार और कला का प्रभाव—रूपको पर अभिजात्य संस्कार और कला का प्रभाव है। वे परिष्कृत, मुरचिपूर्ण तथा कलादृष्टि में परिपूर्ण हैं। पर जिनमें अभिजात्य संस्कार नहीं पनप सके और कला की दृष्टि से परिपूर्ण नहीं थे वे देशी बने रहे। इनके द्वारा कुछ गीत-नृत्य या नृत्यों का प्रयोग करके मनोरंजन करने का हलका-सा प्रयास भर होता था। रूपकों के ही भेदों—नाटक और प्रकरण में सुख-दुःखात्मक जीवन की जैसी मनोमुग्धकारिणी संवेदना, सौन्दर्य की जैसी सजीव सृष्टि और जीवन के ओज और उदात्तता का जैसा प्रतिफलन होता है, वह अन्य रूपकों में नहीं। भावों की विराट्ता, विचारों की समृद्धि, आनन्द और हास्य का वैसा समन्वित प्रभाव अन्य रूपको या उपरूपको में कहाँ है? वे प्रायः एकांगी हैं। किन्हीं में रौद्र या वीर की प्रधानता है तो किन्हीं में शृंगार या हास्य की। अतः भेद की परंपरा का आरम्भ, संभव है, भरत से पूर्व ही हुआ हो और भास के काल तक तो वह बहुत स्पष्ट हो चुका था।

भेदों के मूल में सामाजिक और मनोवैज्ञानिक कारण—रूपको में जो परस्पर भेद हैं वह केवल स्वरूप, शैली और विषय की भिन्नता को ही लेकर नहीं। वस्तुतः हमें इस प्रश्न पर थोड़ा और गहराई से विचार करना चाहिए। रूपको के भेदों में उस युग की सामाजिक मनोदशा का बड़ा स्पष्ट संकेत मिलता है। वे हमारी तत्कालीन सामाजिक और मानसिक स्थितियों के

१. कन्ट्रीब्यूशन्स टु दी हिस्ट्री ऑफ़ हिन्दू ड्रामाज, पृ० ६।

२. द० ल० १८ पर भवलोक टीका; अ० भा० भाग २, पृ० ६ (भूमिका रा० कृ० कवि); भ० को०, पृ० ८३७, ८६७।

३. अ० अनु०, पृ० ४३३

बोलते प्रतिरूप (रेकार्डेड) है। नाटक-प्रकरण की भी मान्यता भाग-प्रहसन को कभी प्राप्त नहीं हुई। स्वयं नाटक जैसी मान्यता प्रकरण को भी नहीं मिली। भारतीय समाज में उच्चवर्ग को जो आदर और सम्मान प्राप्त था, उस सम्मानता और सुख का अधिकार कला के इन क्षेत्रों पर असाधारण था, जबकि रूपक के अन्य रूप जन-समाज के जीवन की प्रतिछाया के बोलते प्रतिरूप थे। अतः रूपकों के विभाजन के मूल में जीवन की नाना परिस्थितियों, मनोवृत्तियों तथा उच्च सामाजिक दशाओं का भी महत्व है। जीवन की इस विविधता और भिन्नता ने ही तो रूपकों के भेदों में रस, शैली और स्वरूप की दृष्टि से उनमें पृथक्ता का आधार प्रस्तुत किया है। इस व्यापक विचार-भूमि में वस्तु के सुनियोजन, यथावसर चमत्कारपूर्ण कल्पना का योग, कहीं गीत-वाद्य की प्रमुखता, कहीं जीवन-रस की समृद्धता या दीप्तता, कहीं राम की उदानता, भीम की उद्धतता, कहीं उदयन का धीरलालित्य और कहीं नागानन्द की धीरप्रणामता के दर्शन होते हैं।

रूपकों के भेद : आर्यों की चिन्तन-समृद्धि के प्रतीक—रूपक और उपरूपकों के प्राप्त भेदों का शास्त्रीय विवेचन कई और भी दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। आर्यों की कारयित्री और भावयित्री प्रतिभाओं की सर्जन-क्षमता कैसी थी, इसका भी परिचय हमें प्राप्त होता है। मौलिक नाट्य-रचयिता नाट्य-प्रधान और गीत-नृत्य-प्रधान रूपकों की सर्जना कर रहे थे। दूसरी ओर चिन्तक उनकी गहन भीमासा करके उनके सामान्य और विशेष नाट्यतत्वों का गहन अध्ययन कर तर्क-सम्मत विभाजन और वर्गीकरण कर रहे थे। उस काल के भारतीय आन्तरिक और बाह्य सचपों में भी कला और चिन्तन की जैसी उत्कृष्ट और मूल्यवान् सजीव-सृष्टि दे गए वह साधारण उपलब्धि नहीं है।^१

भेदों का आधार भरत की विचारधारा—भरत ने रूपकों का जो विकल्पन और वर्गीकरण किया, वह परवर्ती सब आचार्यों के लिए आधार बना रहा। विभाजन का कोई नया आधार किनी भी आचार्य ने नहीं प्रस्तुत किया। कोहल का मार्ग और देशी या सुबधु का भास्वर और ललित आदि भेद लोक-प्रिय नहीं हो सके। पुनश्च, जिन कुछ नवीन भेदों की परिकल्पना भी की गई, उनका भी आधार भरत की ही विवेचन-प्रणाली थी। प्रायः जितने भी आचार्य थे उन्होंने रूपकों के भेद-विस्तार का भी खडन किया। परन्तु रामचन्द्र-गुणचन्द्र आदि ऐसे मनीषी थे जिन्होंने नवीन भेदों को प्रश्रय दिया, क्योंकि नाटिका या प्रकरणिका आदि में भी अपार शक्ति और सौन्दर्य का उन्मेष था। पर इस प्रकार की शास्त्रीय विवेचना का शिलान्यास भरत ने ही किया, उसी पर शास्त्रीय परंपरा का विकास हुआ।

इतिवृत्त-विधान

नाट्य-शरीर की अनेकरूपता

इतिवृत्त, नेता और रस—नाट्य के तीन प्रधान तत्त्व हैं। इतिवृत्त नाट्य का शरीर है और रस उसकी आत्मा। नाट्य के आत्मा रूप रस और चरित्र का स्वरूप इसी इतिवृत्त की क्रियात्मकता में उद्भूत होता है। यह नाट्य-शरीर बागात्मक होता है। मानव-शरीर की रचना में अस्थि-मण्डियों के समान नाट्य के शरीर-रूप इतिवृत्त की रचना में भी पंच सधियों का महत्व असाधारण है। नाट्य के इतिवृत्त की दो शाखाएँ हैं—आधिकारिक और प्रासंगिक।

आधिकारिक इतिवृत्त फलोन्मुख होता है। ज्ञान, इच्छा और क्रिया आदि के द्वारा जिस कार्य-व्यापार का अवसान फल-प्राप्ति के रूप में होता है, वही आधिकारिक होता है, क्योंकि इस वृत्त का प्रत्यक्ष सम्बन्ध नेता (नायक) से होता है। समस्त कार्य-व्यापार का फल-भोक्ता वही होता है। इसीलिए यह वृत्त आधिकारिक होता है। आधिकारिक वृत्त के अतिरिक्त अन्य वृत्त आनुपंगिक होते हैं, ये उसके उपकारक होते हैं, फलाभिमुख होने में सहायता देते हैं। रामकथा में सीता-प्रत्यावर्तन की कथा आधिकारिक और सुग्रीव का प्रयत्न प्रासंगिक है।^१

वस्तुतः कोई भी इतिवृत्त नाट्य में मूलतः न तो आधिकारिक होता है न प्रासंगिक ही। उसे यह द्वित्व रूप तो कवि-कल्पना द्वारा प्राप्त होता है। परन्तु कवि भी इसके लिए नितान्त स्वतन्त्र नहीं है कि इच्छानुसार आधिकारिक और प्रासंगिक इतिवृत्तों की कल्पना करे। फलोत्कर्ष की कल्पना औचित्यमूलक होती है। धीरललित या धीरोदान प्रकृति के नेताओं के लिए जैसा साध्य या फल उचित होगा उसी के उत्कर्ष का निबन्धन उचित है। पुनश्च, प्रासंगिक कथा की योजना सर्वत्र आवश्यक भी नहीं है। फलसिद्धि में नेता यदि सहायता की अपेक्षा करता है तब प्रासंगिक इतिवृत्त की योजना होती है।^२

यह प्रासंगिक इतिवृत्त-विस्तार की दृष्टि दो अचलों में फैल जाती है—पताका और प्रकरी।

१. ना० शा० १८।१-५; द० रू० १।१२; सा० द० ६।४३, ना० द० १।१०, पृ० २७ (द्वि० सं०), ना० ल० क्रो०, पृ० २२४, मा० प्र० २०१, र० सु० ३-१६।
२. कविर्योत्फलमुत्कर्षेण विवर्तति तत्प्रधान फलम् तथा—कविरपि न स्वेच्छया, फलस्योत्कर्षं निवद्ध-महति, कित्वौचित्येन। यस्य धीरोद्धतादेर्यदेव फलमुचितं तस्यैवोत्कर्षे निवधनीयः। अ० भा० भाग ३, पृ० ४

पताका कथा का विस्तार वस्तुवत्त के बहुतों से होना चलता है। आधिकारिक कथा का वह उपकारक तो होती है पर उसका स्वयं भी महत्त्व होता है। सुग्रीव और विभीषण राम के उपकारक होने पर भी स्वयं भी उपकृत है। प्रकरी का विस्तार स्वल्प होता है और वह मुख्यतया परार्थ होती है। वेणीसहार या स्कन्दगुप्त में चक्रपालित आदि का महत्त्व परार्थ ही है। पताका स्थानक के चार प्रकार चमत्कारातिशयता, काव्यवध की श्लिष्टता तथा काव्यवस्तु के अस्फुट सकेत आदि की दृष्टि से होते हैं, यद्यपि धनजय एक ही स्वीकार करते हैं।

वस्तुवृत्त का यह विभाजन नेता तथा अन्य पात्रों के पुरुषार्थ साधक नाट्यव्यापार पर आधारित है। धीरललित या धीरोदात्त आदि पात्र अपनी प्रकृति के अनुसार त्रिवर्ग-साधन में प्रवृत्त होते हैं और उनकी प्रकृति के अनुरूप फलोत्कर्ष की कल्पना की जाती है और आवश्यकता-नुसार सहायक प्रासंगिक वस्तुवृत्ति की भी। वस्तुवृत्त के विभाजन के अन्य कई आधार हैं। वस्तुवृत्त की कल्पना सामर्थ्य और उसके प्रयोग की विविध शैलियाँ भी विभाजन के अन्य आधारों को प्रस्तुत करती हैं।

आधिकारिक और प्रासंगिक वृत्त के सदर्थ में हम कवि की कल्पना के महत्त्व का उल्लेख कर चुके हैं। भरत ने नाटक और प्रकरण के विवेचन के प्रसंग में प्रख्यात और उत्पाद्य कथाओं का विवरण प्रस्तुत किया है। अतः नाट्य का इतिवृत्त इतिहास और पुराणों के आधार पर परिपल्लवित होता है तो वह प्रख्यात होता है और उन आर्ष ग्रन्थों का आधार छोड़ लोक-परंपरा एवं कल्पना-शक्ति के आधार पर इतिवृत्त परिपल्लवित होता है तो वह उत्पाद्य।^१ वह कथावस्तु दशरूपक के अनुसार दिव्य और मर्त्य-कथा के योग से मिश्र भी होती है जिसमें कुछ अंश प्रख्यात भी होता है, कुछ उत्पाद्य भी।^२

अवस्थाएँ—इतिवृत्त के केन्द्र में प्राप्य साध्यफल के रूप में पुरुषार्थ-साधन वर्तमान रहता है। तीन पुरुषार्थों में से एक या अनेक की योजना हो सकती है। रूपक के आरम्भ में यह अल्परूप में संकेतित होता है, पर बाद में वही अनेक रूप में परिपल्लवित होता है। साध्य फल की प्राप्ति के लिए नायक जिस कार्य-व्यापार का प्रसार करता है, क्रमशः उसकी पाँच अवस्थाएँ होती हैं। प्रारम्भ, प्रयत्न, प्राप्ति की संभावना, नियतफल की प्राप्ति तथा फलयोग।^३

(१) प्रारम्भ—महान् फलयोग के प्रतिनायक (अथवा अमात्य या नायिका आदि) के मन में बीज के रूप में उत्सुकता का निबन्धन होता है। कथा का वही अंश फलारम्भ या आरम्भ होता है। (२) प्रयत्न—फलप्राप्ति दृष्टि में न रहने पर भी इतिवृत्त में फलयोग के लिए उत्सुकता-प्रदर्शन तथा तदनुरूप प्रयत्न की आकांक्षा हो, तो प्रयत्न-प्रेरित वह कथाश 'प्रयत्न' होता है। (३) प्राप्ति-संभावना—उपाय मात्र के उपलब्ध होने से विशिष्ट फल की प्राप्ति की किंचित् कल्पना की जाती है, परन्तु विघ्न की आशंका बनी रहती है, तो 'प्राप्ति-संभावना' नामक अवस्था होती है। (४) निश्चिताप्ति—प्रतिबन्धकों के विध्वंस के उपरान्त पूर्वोपात्त मुख्य उपाय से नियन्त्रित कार्य-व्यापार फल की ओर अग्रसर होता है तो यह निश्चिताप्ति नामक अवस्था होती है।

१. ना० शा० १०, ४५; द० रू० ११५-१६।

२. मिश्र च संकरात्ताभ्या दिव्यमर्त्यादिभेदतः। द० रू० ११०।

३. ना० शा० १६ १ १३ द० रू० १५ १२क सा० द० ५ ५५ ५६ ना० द० १ ३५ ३६ ना० ल० को० ५० ६६ ६६ मा० प्र० ५० २०६ प्र० रू० ५० १०५ ६ र० सु० ३ २४ २६

(५) **फलयोग** जिस इतिवृत्त में नायक को अभिप्रेत समग्र क्रियाफल की प्राप्ति हो तो वही अवस्था 'फलयोग' की होती है।

इतिवृत्त की पाँचों अवस्थाओं का आनुपूर्व विकास केवल नायक को ही लक्ष्य कर नहीं होना चाहिए। इतिवृत्त के अन्य पात्र—सचिव और नायिका आदि की अवस्था नायकानुगामिनी ही होती है। अतः कार्यव्यापार की पाँचों अवस्थाओं का विकास समग्र रूप में होना चाहिए। यद्यपि ये अवस्थाएँ काल और स्वभाव की दृष्टि से भिन्न तो होती हैं, परन्तु निश्चित फल की दृष्टि में रखकर एक भाव से सबद्ध हो इनका विन्यास होता है। यह पारस्परिक समागम फल का हेतु हो जाता है। नाट्य के इतिवृत्त का आरम्भ आधिकारिक कथावस्तु से ही होना चाहिए, क्योंकि वह बीज-रूप नाट्य-व्यापार ही फल-रूप में विकसित होता है।^१

अर्थ-प्रकृतियाँ

पुरुषार्थ साधक इतिवृत्त की पाँच अवस्थाओं की भाँति, उसकी पाँच अर्थ प्रकृतियाँ भी होती हैं। अर्थ-प्रकृतियाँ अभिनवगुप्त की दृष्टि से फल के साधन या उपाय हैं। दशरूपककार और साहित्यदर्पणकार के शब्दों में प्रयोजन सिद्धि के हेतु हैं। अवस्था का सम्बन्ध प्रधानतया नायक की मानसिक दशा तथा कथा के विकास-क्रम से है और अर्थ-प्रकृतियों का सम्बन्ध कथावस्तु के उपादान-कारणों से। अवस्थामूलक भेद का विकास मनोवैज्ञानिक आधार पर हुआ है और उपायमूलक अर्थ-प्रकृति के भेदों का इतिवृत्त की शारीरिक रचना पर। अतः अवस्थामूलक और उपायमूलक दोनों भेदों द्वारा इतिवृत्त की आन्तरिक और बाह्य प्रवृत्तियों का समन्वय होता है।^२

उपायमूलक अर्थप्रकृतियाँ पाँच हैं—बीज, विन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य।

(१) **बीज**—'बीज' इतिवृत्त का वह आरंभिक अंश है, जो किसी गर्भार प्रयोजन-सवेदना के बिना घटता है पर उस 'घटना-बीज' का वपन होने पर वह उत्तरोत्तर फैलता चलता है और फल-रूप में समाप्त होता है। लोक में स्वल्पकार बीज फल-रूप में परिणत होता है, नाट्य-कथा का आरंभिक अंश भी उसी लौकिक बीज की तरह होता है और आधिकारिक कथा से सर्वथा सबधित। (२) **'विन्दु'**—विन्दु कथा का वह महत्त्वपूर्ण अंश है, जो नाट्य के इतिवृत्त के अवमानकाल तक रहता है। भले ही इतिवृत्त या आवश्यकतावश प्रयोजन का विच्छेद भी क्यों न हो जाए। परन्तु वस्तु-बंध की समाप्ति तक वह वर्तमान रहता है। धनजय, रामचन्द्र-गुणचन्द्र और अभिनवगुप्त ने विषय का विवेचन किया है। नायक तो फलानुसंधान उपाय में प्रवृत्त रहता है, उसके सतत प्रयत्नों का विस्तार जल-तल पर छितराते तेल-विन्दु की तरह होता है। यह कोई आवश्यक नहीं है कि प्रयोजन के अनुसंधान के लिए समस्त प्रयत्नों का विस्तार नायक द्वारा ही हो। सचिव आदि के द्वारा भी अनुसंधान के प्रयत्न होते हैं। अभिनवगुप्त के अनुसार 'बीज' और 'विन्दु' में अन्तर यह है कि बीज मुख-सधि को प्रवृत्त कर अपना उन्मेष करता है, विन्दु मुखसधि के अनन्तर। यही दोनों की विशेषता है। दोनों ही समस्त इतिवृत्त में व्याप्त रहते हैं।^३

विन्दु के स्वरूप के संबंध में आचार्यों की विभिन्न मान्यताएँ हैं। नाटकलक्षण कोषकार

१. ना० शा० १६।१४-१५; अ० भा० भाग २, पृ० ६।

२. द० रू० का चौखम्बा संस्करण, पृ० १४-१५ पर पाद-टिप्पणी।

३. ना० शा० १६-२२-३; ना० द० १-२६, सा० द० ४७-८; द० रू० २।१७ द्वे अपितु समस्तेतिवृत्ते व्यापके अ० भा० पृ० २ भाग १

के अनुसार नाट्याथ का प्रत्येक अंक में अवमान या उन्माह द्वारा परिकीर्ता किया जाता है वही बिन्दु है। राघवाभ्युदय में कैकयी का बेणीसहाग में द्रौपदी के कचाकपण का नागानन्द में जीमूत वाहन के उत्साह का और तापस वत्सराज के प्रत्येक अंक में वासवदत्ता के प्रेम के अनुसंधान का वर्णन सर्वत्र बार-बार आवृत्त होता है। आवृत्ति का यह क्रम समाप्ति-काल तक चलता है, यही 'बिन्दु' है। शिगभूपाल के विचार से जिस प्रकार जल की बूंदों को वृक्षों के मूल में अभिषेक करने से फलाम होता है, उसी प्रकार यदा-कदा बिन्दुपात से नाट्य-कथा का विकास होता चलता है।^१

(३-४) पताका और प्रकरी—'पताका' शब्द कथावस्तु के विकास की दृष्टि से बड़ा महत्वपूर्ण है। प्राचीन काल में भी युद्ध और विजय-यात्रा के प्रसंग में गगनचुम्बी ध्वज-दंडों पर पताकाएँ फहरायी जाती थी। संपूर्ण सेना का द्योतन उसी एकवर्तिनी सेना द्वारा होता था। इसी प्रकार पताका एक देश-वर्तिनी होकर भी समस्त इतिवृत्त का प्रकाशन करती है।^२ कर्ण का चरित इसी प्रकार का है। पताका परार्थ, प्रधान का उपकारक होकर भी प्रधानवत् होती है। भाव प्रकाशन की दृष्टि से पताका-कथा आधिकारिक कथा के साथ-साथ चलती है। परन्तु शिगभूपाल, विश्वनाथ और रामचन्द्र-गुणचन्द्र इसका प्रयोग अत्यावश्यक नहीं मानते।^३ प्रकरी आनुषांगिक कथा होती है, कथा के किसी प्रदेश में ही उसका उपयोग होता है, यह प्रधानवत् कल्पित नहीं होती, क्योंकि नितात परार्थ और उपकारक होती है। यत्र-तत्र बिखरे हुए फूलों की-सी शोभा का कारण होती है। रामकथा में शबरी की कथा प्रकरी ही है। यदि इन दोनों आनुषांगिक कथाओं का प्रयोग नहीं होता तो बिन्दु का ही विस्तार होता है।

(५) कार्य—कार्य अर्थप्रकृति का पाँचवाँ अंग है। आधिकारिक वस्तु का प्रयोग प्रधान-नायक, पताका-नायक और प्रकरी-नायक आदि के द्वारा होता है। उस प्रयोग के सहायक के रूप में अन्य अचेतन सामग्रियों का भी प्रयोग होता है। त्रिवर्ग-साधक यह समस्त नाट्य-व्यापार 'कार्य' होता है। रसार्णव सुधाकर के अनुसार यह कार्य यदि त्रिवर्ग में से किसी एक ही को साध्य रूप में ग्रहण करता है, तो 'शुद्ध' होता है और यदि अनेक साध्य होते हैं तो 'मिश्र'।^४

अर्थ-प्रकृति की प्रधानता

सब अर्थ-प्रकृतियों का सर्वत्र प्रयोग प्रारम्भादि अवस्था की तरह नहीं होता। नायक का जिस अर्थ-प्रकृति से जितना अधिक प्रयोजन होता है, वही अर्थ-प्रकृति प्रधान होती है। दूसरी अर्थ-प्रकृतियाँ वर्तमान होने पर भी अविद्यमान-सी होती हैं। जिस प्रकार पताका और प्रकरी में पराक्रमशाली पात्रों के रहते हुए भी प्रधान नायक की ही मुख्यता रहती है, न कि पताका-नायक या प्रकरी-नायक की; उसी प्रकार अर्थ-प्रकृतियों में जो सर्वाधिक प्रयोजन-सिद्धि का कारण बनती है, वही प्रधान होती है।^५

१ ना० ल० को०, पृष्ठ १७३-१८५।

जलबिन्दुयथा सिंचंस्तरुमूलं फलाय हि। तथैवायं मुहुः क्षिप्तो विदुरित्यभिधीयते।

२ ना० ल० को०, पृष्ठ १८६।

३ भा० प्र०, पृष्ठ २०५१५; ना० द०, पृष्ठ ४३, सा० द० ६।४६-५१; र० सु० ३।११२-११८।

४ ना० शा० १६।२६ (गा० ओ० सी०), द० रू० १।७६, ना० द० १।३३क, सा० द० ६।५३, र० सु० ३।१७, प्र० रू० १०७३, ना० ल० को० पं० २०६-२१३; भा० प्र०, पृष्ठ २०५।१७-२२।

५ ना० शा० १६ २७ गा० ओ० सी०)

अर्थ-प्रकृतियों का विभाजन

सब अर्थ प्रकृतियाँ सर्वत्र यतमान नहीं रहतीं परन्तु बीज बिन्दु और कार्य ये तीन अर्थ प्रकृतियों में मुख्य हैं। अतः वे तो निश्चित रूप से वर्तमान रहती हैं। नाट्यदर्पणकार की दृष्टि से केवल बीज-बिन्दु ही सर्वव्यापी होते हैं, कार्य नहीं। पताका, प्रकरी और कार्य में से एक, दो या तीन के प्रयोग होने पर एक मुख्य अर्थ-प्रकृति होती है, शेष गौण होती है। नाट्य दर्पणकार ने जिस प्रकार अर्थ-प्रकृतियों के दो वर्गों की कल्पना की है, उसी प्रकार उसके क्रम में विपर्यय का भी उन्होंने विधान किया है। भरत का क्रम है बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य। परन्तु रामचन्द्र-गुणचन्द्र के अनुसार 'बिन्दु' का स्थान चौथा है दूसरा नहीं। उनके विभाजन और परिगणना का एक और भी आधार है। वे साध्य के उपाय-भूत समस्त अर्थ-प्रकृतियों को चेतन और अचेतन दो श्रेणियों में विभाजित करते हैं। चेतन और अचेतन दोनों के ही दो भेद हैं—मुख्य और गौण। चेतन श्रेणी का मुख्य भेद है बिन्दु, क्योंकि यह कार्यानुसंधान रूप है। गौण के भी दो भेद हैं—स्वार्थ-सिद्धि-परक और परार्थ-सिद्धि-परक। पताका स्वार्थ-सिद्धि-परक है और प्रकरी परार्थ-सिद्धि-परक। अचेतन का मुख्य भेद है बीज। वह सबका (कार्य) मूल होता है और गौण होता है कार्य। अभिनवगुप्त ने इसी शैली से भरत के विचारों का व्याख्यान किया है। इस प्रकार बीज और बिन्दु 'चेतनाचेतन' रूप अर्थ-प्रकृतियाँ तो प्रधान होती हैं और शेष पताका, प्रकरी और कार्य गौण।^१

पताका में एक संधि या अनेक संधियों की योजना की जाती है। प्रधान कथा-वस्तु के अनुयायी होने के कारण वह 'अनुसंधि' कही जाती है। भट्टलोल्लट के अनुसार पतानायक से सवधित 'इतिवृत्त भाग' परार्थ-साधक होता है। अतः वह अनुसंधि है। पताका गर्भ संधि या विमर्श संधि तक रहती है, क्योंकि उसकी योजना प्रधान कथावस्तु के लिए होती है अपने लिए नहीं।^२ नाटकनक्षत्र कोष में भातृगुप्ताचार्य के उद्धृत अवतरण में किसी अन्य आचार्य के द्वारा 'पंच-साध्य' का उल्लेख किया गया है—साधक, साधन, साध्य, सिद्धि और संभोग।^३

नाट्य-शरीर की पंच संधियाँ

भरत ने नाट्य के शरीर-रूप इतिवृत्त के लिए पाँच अवस्थाओं और पाँच अर्थ-प्रकृतियों के योग से पाँच संधियों की भी कल्पना की है। पाँचों संधियाँ प्रारंभ आदि अवस्था की तरह इतिवृत्त रूप नाट्य-शरीर के अभिन्न अंग हैं। वे अनिवार्य रूप से इतिवृत्त की विभिन्न दशाओं में प्रयोज्य हैं। पंच संधियों के प्रयोग के सम्बन्ध में सब आचार्यों में ऐकमत्य है। परन्तु उसके स्वरूप के सम्बन्ध में भरत और परवर्ती आचार्यों में मत-भिन्नता दृष्टिगोचर होती है। भरत के अनुसार संधियों के द्वारा विभिन्न अवस्थाओं के कार्य-व्यापारों का योग होता है। "अभिनेय रूपक में नायक आदि के द्वारा प्रारंभ आदि अवस्थाओं के उपयोग के लिए जितनी भी उपयोगी अर्थ (नाट्य) राशि है, वही 'संधि' होती है।"^४ ये अर्थावयव परस्पर जुटते हैं इसीलिए इन्हें संधि

१. ना० द० पृष्ठ १२२ (द्वि० सं०), अ० भा० भाग ३, पृष्ठ १२।

२. ना० शा० १६।२८, अ० भा० भाग २, पृष्ठ १६-१७।

३. ना० ल० को० पं० ४७०-४७१।

४. समुच्चयपदैः पञ्चानां सर्वत्रावश्यं भावित्वं धोतितम्।

नायकस्य स्वमुखेन परद्वारेणवाया प्रारंभावस्था प्रथमा व्याख्याता तदुपयोगी यावन्धराशिः स च

शब्द से अभिहित किया जाता है इसी अपराशि के अन्तर भाग उपक्षप आदि सध्यग होते हैं। अभिनवगुप्त ने सधि का यही सामान्य रूप प्रस्तुत किया है।

अवस्थाओं और अर्थ-प्रकृतियों का योग

सधि के संबंध में धनंजय ने भरत की अपेक्षा भिन्न विचार-परंपरा प्रस्तुत की है। उनके विचार से पाँच अवस्थाएँ और पाँच अर्थ-प्रकृतियाँ क्रमशः एक-दूसरे से मिलती हैं, तो सधि होती है। सधि में एक ओर कथाशो का सम्बन्ध अर्थ-प्रकृति के रूप में कार्य से होता है, दूसरी ओर अवस्था के रूप में फलयोग से। इन दोनों ही 'कार्य' और 'फलयोग' के सम्बद्ध होने पर सधि होती है।^१ दशरूपक के अनुसार सधियों की रचना निम्नलिखित रूप में होती है :

अवस्था		अर्थ-प्रकृति		सधि
प्रारम्भ	+	बीज	=	मुखसधि
प्रयत्न	+	विन्दु	=	प्रतिमुखसधि
प्राप्त्याशा	+	पताका	=	गर्भसधि
नियताप्ति	+	प्रकरी	=	विमर्श सधि
फलागम	+	कार्य	=	निर्वहण सधि

आचार्य विश्वनाथ, शारदातनय, शिगभूपाल आदि सबने धनंजय का ही अनुसरण करते हुए इतिवृत्त की अवस्था और अर्थ-प्रकृति के प्रत्येक अंग के संयोग से सधि की रचना के सिद्धान्त की पुष्टि की। परन्तु यह मान्यता सर्वथा निर्दोष नहीं है।

धनंजय और आचार्य विश्वनाथ आदि का सिद्धान्त स्वीकार कर लेने पर इतिवृत्त के व्यावहारिक प्रयोग में बड़ी कठिनाई उपस्थित होती है। इनके अनुसार विमर्श या अवमर्श सधि की रचना प्रकरी और नियताप्ति के योग से होती है। परन्तु प्रकरी आनुषंगिक कथा है। प्रधान कथा के उपकार के लिए गर्भसधि में कही-कही कल्पित की गई है। राम-कथा की शवरी-कथा 'प्रकरी कथा' है और उसका प्रसार 'पताका-कथा' (सुग्रीव कथा) तक होता है। वहाँ गर्भसधि ही चलती रहती है। अतः अवस्थाओं और अर्थ-प्रकृतियों के यथासंख्य योग का सिद्धान्त त्रुटिपूर्ण मालूम पड़ता है।

आचार्य अभिनवगुप्त की मान्यता

भरत और अभिनवगुप्त का ही विचार समीचीन मालूम पड़ता है कि सधियाँ बीज के विकास की विभिन्न अवस्थाओं के प्रतीक हैं। कभी बीज अंकुरित होता है, कभी बाधाओं में छिप जाता है, कभी पुनः प्रकट होता है। अन्ततः फलरूप में परिणत होता है। उसी प्रकार नाट्य-व्यापार के रूप में नायक से संबंधित मुख्य साध्य प्रयत्न-प्रेरित हो साध्याभिमुख होता है। बाधाएँ उपस्थित होती हैं। प्राप्यफल अदृश्य-सा भी हो जाता है। उत्थान, पतन, जय-पराजय के विभिन्न

मुखसन्धिः । तस्यार्थराशेखान्तभागान्युपक्षेपधानि संबन्धगानि । तेनार्थव्यवसायीयमानाः परस्पर-संगैश्च संबन्धं गानि समाख्या निरुक्ताः । अ० भा० भाग ३, पृष्ठ २३ ।

१. अन्तरैकार्यसंबन्धः सन्धिरेकान्वसे सतिः । द० रू० १।२२-२३; भा० प्र० २०।७।६-१०, २० सु० ३।२६; सा० द० ६।७४ ।

जीवन-व्यापारों के क्रम में अन्ततः नायक को अपना साध्य फल प्राप्त होता है। इस रूप में कथा के अनेक अंगों का, विभिन्न अवस्थाओं का योग होता है, वह संधि होती है। ऐसा मत स्वीकार कर लेने पर कोई कठिनाई नहीं रहती और भरतानुकूल भी यह मतव्य निर्धारित हो जाता है। नि सन्देह इस मत के अनुसार अर्थ-प्रकृतियों का महत्त्व न्यून हो जाता है, क्योंकि भरत, अभिनव गुप्त और रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने भी यह प्रतिपादित किया है कि अर्थ-प्रकृतियों में सबका योग सर्वत्र हो ही, कोई आवश्यक नहीं है। पताका और प्रकरी आनुपंगिक कथाओं के अंग हैं। अतः इनका प्रयोग कवि की अपेक्षा पर निर्भर करता है। ऐसे भी नाटक है, जिनमें पताका या प्रकरी का प्रयोग नहीं मिलता तथा उनके क्रम में भी विपर्यय सम्भव है, यह हम प्रतिपादन कर चुके हैं।^१

वस्तुतः इन संधियों के द्वारा नाट्य में निबधनीय इतिवृत्त का अवस्था-भेद से पाँच भागों में विभाजन होता है और प्रत्येक संधि के बारह और तेरह अंग हैं। इन अंगों के योग से संधि होती है। प्रासंगिक वृत्त की संधियाँ मुख्य कथावस्तु की अनुयायी होती हैं। अतः 'अनुसंधि' ही कही जाती है।^२ भरत ने यह स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि नियमतः तो रूपको में पाँचों संधियों का प्रयोग होना चाहिए। परन्तु कारणवश हीन-संधि रूपको की भी रचना होती है। हिम और समवकार में चार संधियाँ होती हैं। व्यायोग और इहामृग में तीन ही संधियाँ होती हैं। वीध्यग और भाग में दो ही संधियाँ होती हैं। पूर्ण संधि नहीं होती है, जहाँ बहुफल कर्तव्य का आरंभ होता है। परन्तु प्रासंगिक इतिवृत्त में यह नियम प्रयुक्त नहीं होता। वहाँ भी पूर्ण-संधि नहीं होती, क्योंकि वह तो परार्थ होती है, वहाँ प्रधान कथावस्तु का अविरोधी वृत्त कल्पित होना चाहिए। सागरनदी के अनुसार भी संधि तो कथाओं का परस्पर सघटन है।

नाट्य-शरीर की पंचसंधियाँ

(१) मुख-संधि—मुख-संधि में नाना अर्थ और रस के योग से बीज की उत्पत्ति होती है। शरीर में मुख की प्रधानता है, उसी प्रकार प्रारम्भ में ही बीज के उत्पन्न होने से शरीर में मुख के समान नाट्य-शरीर की यह संधि 'मुख-संधि' के रूप में प्रसिद्ध है। अभिनेय रूपक के आरंभ में उसके उपयोग का जो भी वृत्त रसास्वाद के साथ उत्पन्न होता है, वह सब 'मुख-संधि' होती है।^३ मुख-संधि में प्रधान वृत्त का फल-हेतु बीज रूप में प्रस्तुत होता है।

भरत एवं अन्य आचार्यों ने मुख्य रूप से मुख-संधि का यही रूप प्रस्तुत किया है, पर किंचित् भिन्न रूप में अन्य आचार्यों के भी मत प्राप्य हैं। सागरनदी ने तीन आचार्यों का मत प्रस्तुत किया है। प्रथम मत भरतानुसारी है। परन्तु द्वितीय मत के अनुसार बीज और बिन्दु दोनों के ही साहचर्यवश मुख-संधि में (आख्यात) में योजना होती है। एक अन्य आचार्य ने केवल बीज का ही कीर्तन मुख-संधि में आवश्यक माना है परन्तु श्लेष या छाया के माध्यम से।^४ विक्रमोर्वशी के प्रथम अंक में सुनियोजित मुख-संधि का परिचय मिलता है। पुरूरवा और उर्वशी के प्रेम का बीज नाना अर्थ-रस से परिपुष्ट हो उत्पन्न होता है।

१. ना० द० १।२० तथा उस पर विवृति, पृ० २७-२८, अ० भा० भाग ३, पृ० २४-२५।

२. ना० द० १।३७ पर विवृति, पृ० ४८ (द्वि० सं०), ना० ल० क्रो० पं० ४४०-४५५।

३. यत्र बीजसमुत्पत्तिः नानार्थ रस संभवा । काव्य शरीरानुगता तन्मुखं परिकीर्तितम् । ना० शां० १६।३६, अ० भा० भाग ३, पृ० २३।

४. ना० शां० क्रो० पं० ५४५ ५५० द० क्र० १२४ ख सा० द० ४६३

(२) प्रतिमुख संधि प्रतिमुख संधि में उन्नत बीज रूप इतिवृत्त का उद्घाटन तो होता है पर वह दृष्ट और नष्ट की अवस्था में रहता है फलाभमुख बीज का उद्घाटन एक दशा विशेष है। अनुकूल वातावरण में वह बीज रूप इतिवृत्त उद्घाटित होता-सा दृश्य मालूम पड़ता है परन्तु विरोधी के (कारण प्रतिनायक आदि) प्रभाव से 'नष्ट होता'-सा मालूम पड़ता है, जैसे अंकुरित बीज पाशुपिहित हो। वेणीसहार में इसका बड़ा सुन्दर उदाहरण उपलब्ध होता है। भीष्मवध से पाण्डवाभ्युदय रूपी 'बीज-वृक्ष' के 'अकुर' का उद्घाटन दृश्य तो होता है पर अभिमन्यु के वध से वह 'नष्ट' हुआ-सा लगता है। आचार्य अभिनवगुप्त ने प्रतिमुख संधि के विश्लेषण के प्रसंग में अन्य कई मतों का उल्लेख किया है। (क) कार्यवश दृष्ट और कारणवश नष्ट-सा लगता है। (ख) नायक-वृत्त में बीजाकुर दृश्य होता है पर प्रतिनायक-वृत्त में नष्ट-सा लगता है। (ग) उपादेय में दृश्य होता है, हेय में नष्ट। ये विचार अभिनवगुप्त के अनुरूप नहीं हैं। वस्तुतः प्रतिमुख में दृष्टता की ही प्रधानता है, नष्टता तो अवमर्श का अंग है। 'दृष्ट-नष्टता' तो प्रतिमुख संधि की अवस्था की अनिवार्य विकासशील अवस्था है। भूमि में (मुख में) न्यस्त बीज की तरह वह कभी उद्घाटित होता है, कभी कारणवश तिरोहित भी होता है। 'पुरूरवा के प्रति उर्वशी के प्रथम अनुराग के उद्बोधन द्वारा प्रेम-बीज का उद्घाटन होता है परन्तु 'लक्ष्मी स्वयंवर' नाटक के अभिनय के लिए इसका देवलोक के लिए प्रस्थान करना पाशुपिहित बीज की तरह है।

(३) गर्भसंधि—उत्पत्ति और उद्घाटन की दोनों विशिष्ट दशाओं से व्यापृत बीज जहाँ फलोत्पन्नता के लिए अभिमुख होता है, वहाँ गर्भसंधि होती है।^१ गर्भ-संधि के स्पष्टीकरण के लिए परिभाषा में तीन विशिष्ट अर्थ-गर्भित पदों का भरत ने प्रयोग किया है, वे हैं, प्राप्ति, अप्राप्ति और पुनः अन्वेषण। यहाँ नायक-विषयक प्राप्ति होती है, अप्राप्ति का सम्बन्ध प्रतिनायक से होता है और इसी को लेकर अन्वेषण होता है। रत्नावली के तृतीय अंक में बत्सरज की फल-प्राप्ति में वासवदत्ता द्वारा विघ्न उपस्थित होता है, किन्तु सागरिका और विदूषक की योजनाओं से राजा को फल-प्राप्ति की आशा हो जाती है, फिर विघ्न उपस्थित होता है और फलहेतु के उपायों का पुनः अन्वेषण होता है। अन्वेषण की व्यञ्जना राजा के इन वचनों से होती है—'मित्र अब वासव-दत्ता के मनाने के अलावा और कोई उपाय नहीं रह गया है।' अभिनवगुप्त के अनुसार अप्राप्ति का आंशिक भाव भी गर्भसंधि में अवश्य वर्तमान रहना चाहिए। अन्यथा सभावनात्मक प्राप्ति-संभव का प्रयोग कैसे होगा। अप्राप्ति होने से ही तो अन्वेषण के संभावनात्मक उपायों का अन्वेषण होता है। धनंजय की दृष्टि से भी प्राप्ति-संभावना रूप तृतीय अवस्था अवश्य होती है। पर पताका भी हो यह आवश्यक नहीं है।^२

(४) विमर्श (या अविमर्श) संधि—विमर्श शब्द विचार या चिन्तन-वाचक है।

१ बीजस्योद्घाटनं यत्र दृष्टनष्टमिव कश्चित्। मुख्यन्यस्तस्य सर्वत्र तर्हि प्रतिमुखं स्मृतम् ॥ तथा—
तस्मादयमत्रार्थः—बीजस्योद्घाटनं तावत् फलानुगुणो दशाविशेषः तद्दृष्टमपि विरोधिसन्निधेर्नष्टमिव पाशुना पिहितस्यैव बीजस्याङ्कुररूपयुद्घाटनम्। अ० भा० आग २, पृ० २४।

२ उद्भेदस्तस्य बीजस्य प्राप्तिरप्राप्तिरव वा। पुनश्चाऽन्वेषणं यत्र स गर्भ इतिसंज्ञिनः। ना० शा० १६।४१।

३ अन्वेषणं प्राप्ति-संभव कर्म निश्चय एव स्वात् अ० भा०
आग १, पृ० २४ — अ० क० १ १६

भरतोत्तर आचार्यों में 'विमर्श' के लिए 'अविमर्श' शब्द भी प्रचलित है। 'विमर्श-अवमर्श' इन दो भिन्न शब्दों का प्रयोग अभिनवगुप्त के पूर्व ही आरंभ हुआ था। धनंजय ने अवमर्श शब्द का ही प्रयोग किया है। जहाँ क्रोध, व्यसन (विपत्ति) और विलोभन (लोभ) से फल-प्राप्ति के विषय में चिन्तन या पर्यालोचन किया जाए, परन्तु बीज-रूप फलहेतु का कर्थाश तो गर्भ-संधि के काल में ही प्रकट (निर्भिन्न) हो जाता है, वहाँ अवमर्श सधि होती है।^१ अभिज्ञानशाकुन्तल के पंचम अंक में दुर्वासा के शाप से विमोहित राजा द्वारा शकुन्तला के परित्याग के बाद उसके अन्तर्हित होने पर, तथा षष्ठ अंक में 'अगुलीय' की प्राप्ति से शकुन्तला की स्मृति हो जाती है। दुर्वासा के शाप से उत्पन्न विघ्न 'विमर्श' है। इस संधि के सबंध में कई प्रकार की तर्कनाएँ विचारणीय हैं। पहले प्राप्ति-संभावना में दृढ विश्वास हो (गर्भ निर्भिन्न बीजार्थ), पुनः सशय हो, यह उचित नहीं मालूम पड़ता है, क्योंकि नैयायिकों की दृष्टि में सशय और निर्णय के मध्य तर्क रहता है। परन्तु विमर्श सधि नियत फल-प्राप्ति की अवस्था में व्याप्त रहती है। फल की नियताप्ति और सदेह दोनों एक साथ कैसे हो सकते हैं? परन्तु विचार करने पर सशय की विद्यमानता उचित नहीं मालूम पड़ती है। जिस प्रकार तर्क के बाद भी हेत्वन्तरवश बाधा और छल के अपाकरण में सशय हो जाता है, क्या नहीं होता? अवश्य होता है। अभिनेय रूपक में भी निमित्त-बल से कहीं से संभावित भी फल जब बलवान् कारणों के द्वारा जनक और विधातक दोनों के समान-बल होने पर क्या सदेह उत्पन्न नहीं होता? तुल्यबल विरोध की स्थिति में मनुष्य का पौरुष फल-प्राप्ति के लिए पूर्ण वेग से उठता है। इसीलिए तर्क के बाद सशय और तब निर्णय होता है।

पौरुष के साधक प्रणसा के भाजन होते हैं। प्राणों के सदेह रहने पर अनेक पौरुषशील पुरुषों का उद्धार संभावना के बिना भी हो जाता है। प्रयत्न अथवा विधुर प्रयत्न के कारण जो विपत्ति होती है, उससे प्रेरित हो नाश पर भी विजय पाने की उत्कट अभिलाषा का जागरण और उद्यम की प्रचंडता का उद्बोधन होता है। इसीलिए फल की प्राप्ति नियत हो जाती है। श्रेय कार्य विघ्न-बहुलता से व्याप्त होते हैं। विघ्न के अपसारण के लिए नायक अपने उद्योग-सूत्र का स्वाभिमानपूर्वक प्रसार करता है। सागरिका-बंधन होने पर भी महामाया द्वारा प्रयुक्त इन्द्रजाल की घटना का उपनिबन्धन नियताप्ति की दिशा में उठाया गया एक दृढ चरण है।^२

दूसरे आचार्यों के मत से 'अवमर्श' शब्द विघ्नवाचक शब्द है। गर्भ-संधि काल में फलहेतु बीज का जो उद्भेदन हुआ वह क्रोध, लोभ और व्यसन के कारण विघ्न-युक्त होता है। इस विघ्न के सम्बन्ध में विराम या विचार होता है। यही अवमर्शता है। उद्भट की दृष्टि से अन्वेषण-भूमि की 'अवमृष्टि' ही अवमर्श है। सागरनंदी और अभिनवगुप्त ने इस संधि के सम्बन्ध में अन्य कई आचार्यों के मतों का आकलन किया है। एक आचार्य के अनुसार प्रकीर्ण अर्थ जात (इतिवृत्त) के सम्बन्ध में जहाँ सोचा-विचार जाता है और अन्तु की बहुत अधिक हानि होती है अथवा संपन्न रूप कार्य के सम्बन्ध में मन में सन्देह उत्पन्न हो, तब 'विमर्श' होता है।^३

तस्तुतः 'विमर्श' और 'अवमर्श' दोनों में कोई महत्त्वपूर्ण अन्तर नहीं है। विमर्श के

१. गर्भनिर्भिन्न बीजार्थी विलोभन कृतोऽथवा। क्रोधव्य व्यसनोवापि स विमर्श इति स्मृतः।
(ना० शा० १६।४२), द्र० क० १।४३।

२. अ० भा० भाग ३, पृ० २८-२९, तथा रत्नावली, अंक ४।

३. ना० ल० को० पृ० ७७९-८० अ० भा० भाग ३ पृ० २७

अनुसार गर्भ में निर्भिन्न फल-हेतु बीज के मार्ग में विलोभन और व्यसन आदि के कारण विघ्न होने पर विचार या चिंतन होता है और अन्वेषण के लिए उचित प्रयत्न भी। अवमर्श में भी फलाभि-मुख कार्य-व्यापार में विघ्न उपस्थित होने पर विचार या चिन्तन होता ही है।

प्राप्ति सभावना के उपरान्त संशय की अवस्था की कल्पना की जाती है और संशय रूप विघ्न के उपस्थित होने पर पात्र अपने पौरुष का प्रयोग करता है, केवल मूक चिंतन ही नहीं। अतः रूपक में यह स्थल पात्र के शील-निरूपण की दृष्टि से बड़ा ही महत्वपूर्ण होता है। क्योंकि इसी में विघ्न विघात के लिए उसके हृदय में उत्साह की सहज धाराएँ फूट पड़ती हैं। परिणामतः निर्वहण में रसपेशलता और भी बढ़ जाती है। नाट्यदर्पणकार की दृष्टि से विघ्नों से ताड़ित होने पर ही महात्मा जन यत्नशील होते हैं। विघ्नों से घिरे रहने पर भी वे फल की ओर से विमुख नहीं होते। इसलिए इस संधि में विघ्न हेतुओं का निवधन आवश्यक है।^१

(५) निर्वहण-संधि—मुखादि संधि और बीज-सहित प्रारंभ आदि अवस्थाओं तथा नाना प्रकार के सुख-दुःखात्मक भावों का चमत्कारपूर्ण रीति से एकत्र समानयन हो, फलनिष्पत्ति में सुनियोजित हो, तब निर्वहण-संधि होती है। यह संधि फलयोगावस्था से व्याप्त रहती है।^२

आचार्य अभिनवगुप्त ने निर्वहण के व्याख्यान में अन्य कई आचार्यों के मतों को विश्लेषण प्रस्तुत किया है। मुखसंधि में 'अवलम्ब्यमानता' के कारण आद्य प्रधानभूत जो उपाय है, वे महातेजस्वी फलसंपत्ति में सहायक होते हैं। इस संधि की परिभाषा में 'समानयन' शब्द का प्रयोग अर्थगर्भित है। विभिन्न संधियों की अवस्था के विकास-क्रम में जो बिखरे हुए कथाश के सूत्र होते हैं, उन सबका समाहार यहाँ चमत्कारपूर्ण रीति से होता है।^३ भास के 'स्वप्नवासवदत्तम्' (छठा अंक) में वासवदत्ता का आनयन होता ही है, परन्तु चमत्कार के लिए एक ओर महामंत्री योगन्धरायण और दूसरी ओर वासवदत्ता की धात्री भी वासवदत्ता के अभिज्ञान के लिए प्रस्तुत रहती हैं। वासवदत्ता और उदयन की मिलन-मंगल-वेला में उज्जैनी और वत्सदेश की बिखरी हुई शक्तियों का समानयन होता है पर अत्यन्त चमत्कारपूर्ण रसपेशल रूप में। प्रसादकृत चन्द्रगुप्त के अंतिम दो दृश्यों में नंद का मंत्री राक्षस आत्मसमर्पण करता है, ग्रीक सम्राट् सित्यूकस अपनी पराजय ही नहीं स्वीकार करता अपितु अपनी पुत्री कानेलिया को भी अर्पित करता है। इस प्रकार विरोधी शक्तियाँ भी चन्द्रगुप्त के अनुकूल हो समाहृत होती हैं। ध्रुवस्वामिनी के तृतीय अंक के अंतिम दृश्य भी इसी शैली में नियोजित है। ध्रुवस्वामिनी और चन्द्रगुप्त का केवल मिलन ही नहीं होता, अपितु पुरोहित द्वारा रामगुप्त ध्रुवस्वामिनी के सबध-त्याग की घोषणा होती है और रामगुप्त के अन्त की भी।

अतः निर्वहण संधि में फलनिष्पत्ति अपने चरम रूप में प्रस्तुत होती है।

सन्धियों के अंग

नाट्य के शरीर-रूप इतिवृत्त में अवस्थाओं और सन्धियों का असाधारण महत्व है,

१. ना० द० विवृत्ति, पृ० ५० (द्वि० सं०)।
२. समानयनमर्थानां मुखाधानां सवीजिनाम् । नाना भावोत्तराणां यद् भवेन्निरवहणं तु तत् । (ना० शा० १६४३) ना० शा० १६४३ द० क० १४८ ख ४६ क।
३. अ० मा०, भाग ५, पृ० २६

परन्तु उन सन्धियों के अंग भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। भरत ने इस सम्बन्ध में महत्वपूर्ण विचार का आकलन किया है। अंगहीन मनुष्य में जैसे कार्यक्षमता नहीं रहती वैसे ही अंगहीन रूप (काव्य) में प्रयोग की क्षमता नहीं होती। काव्य उदात्त और गुणगाली ही क्यों न हो, परन्तु अपेक्षित स्थलो पर सन्धियों के विविध अंगों का संयोग (प्रयोग) न होने के कारण वह प्रयोग हीन कोटि का होता है, और उससे सज्जनों के मन का अनुरजन नहीं होता। नाट्य या काव्य होनायें भी हो, परन्तु विविध अंगों से विभूषित हो, तो प्रयोग की दीप्तिता के कारण (उसके द्वारा) शोभा का प्रसार होता है। इसीलिए भरत का स्पष्ट मत है कि सन्धि-प्रदेशों में रसानुकूल अंगों की योजना करनी चाहिए।^१

संध्यगो के प्रयोजन—भरत ने अंगों के निम्नलिखित छः प्रयोजनों का उल्लेख किया है—(क) रसास्वादकृत अभीष्ट प्रयोजन की रचना, (ख) इतिवृत्त का उत्तरोत्तर विकास (अनुपक्षय), (ग) इतिवृत्तों की परस्पर अनुरजनात्मकता (राग-प्राप्ति), (घ) गुह्य कथाशो का प्रच्छादन, (ङ) बार-बार सुनी हुई कथावस्तु का अग-प्रयोग के माध्यम से अद्भुत रूप में प्रयोग, (च) अतिशय उपयोगी प्रकाश्य कथाश का प्रकाशन।^२

इन अंगों के द्वारा कथा में चमत्कार और अनुरजनात्मकता का योग होता है। गुह्य कथाशो का आच्छादन और उपयोगी का प्रकाशन, प्रत्येक प्रधान या पताका कथा तथा इतिवृत्त की परस्पर अनुरजनात्मकता से निःसन्देह इतिवृत्त अत्यन्त रसमय रूप में प्रस्तुत होता है। यही कारण है कि भरत ने संध्यगो के प्रयोग को बहुत प्रश्रय दिया है।

संध्यगों की संख्या—प्रत्येक सन्धि के कुछ निश्चित अंग हैं, उन्हीं अंगों के द्वारा उस सन्धि की रचना होती है, भरत ने सन्धियों के लिए निर्दिष्ट अंगों का नामकरण और परिभाषा प्रस्तुत की है।

मुखसन्धि के अंग—मुखसन्धि के बारह अंग हैं। उपक्षेप, परिकर, परिन्यास, विलोभन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान, विधान, परिभाषा, उद्भेद, करण और भेद। इसमें नाना प्रकार के अर्थ-रस को उत्पन्न करने के लिए बीज की समुत्पत्ति होती है। (१) 'उपक्षेप' के द्वारा काव्यार्थ रूप बीज का वपन होता है। प्रस्तावना उपक्षेप के अन्तर्गत नहीं है, क्योंकि वह रूपक का अंग नहीं है तथा उसमें नटवृत्त की व्याप्तता के कारण इतिवृत्त व्याप्त नहीं हो पाता। अतः उपक्षेप के द्वारा काव्यार्थ तथा प्रधान रस-रूप बीज का संक्षेप में उपक्षेपण किया जाता है। (२) 'परिकर' में उत्पन्न अर्थ का किंचित् विस्तार होता है। (३) 'परिन्यास' में किंचित् विस्तृत होते हुए काव्यार्थ का न्यास प्रेक्षक के हृदय में होता है।^३

(४) 'विलोभन' में गुण की स्तुति रहती है। यह स्तुति ही विलोभन का कारण है।

१. अंगहीनो नरो यद्बन्धैवारम्भक्षमो भवेत्।

अंगहीनं तथा काव्यं न प्रयोगक्षमं भवेत्।

उदात्तमपि यत् काव्यं स्याद्भूयैः परिवर्जितम्।

हीनत्वाद्धि प्रयोगस्य न सता रजयेन्मनः।

कार्थं यदपि हीनार्थं सम्यग्भूयैः समन्वितम्।

दीप्तत्वात् प्रयोगस्य शोभाप्रेति न संशयः। ना० शा० १६।५३-५६ (गा० ओ० सी०)

२. ना० शा० १६।५०-५२ (गा० ओ० सी०)

३. ना० शा० १६।६६, ५७, ७० गा० ओ० सी०)

अभिनवगुप्त के अनुसार उपपन्न से विलासित तक के चार अंग मुखसन्धि में आवश्यक हैं, और भरत-निर्दिष्ट क्रम से ही।^१ (५) 'युक्ति' द्वारा अर्थों का सप्रधारण या प्रकाश्य अर्थ का प्रकाशन होता है।^२ (६) 'प्राप्ति' के द्वारा सुखदायक वस्तु की प्राप्ति या मुख के प्रयोजन का उपसंहार होता है। मत्तमोहन बोध ने 'मुखार्थ' के स्थान पर 'मुखार्थ' शब्द को परिभाषा में स्वीकार किया है। परन्तु अन्य आचार्यों ने 'मुखार्थ' शब्द का ही पाठ स्वीकार किया है। उनके विचार में प्राप्ति या प्रापण ऐसा अंग है जहाँ मुख या सुख के हेतुओं का अन्वेषण होता है।^३

(७) 'समाधान' में बीज रूपी काव्यार्थ का उपगमन होता है। अभिनवगुप्त की दृष्टि से प्रधान नायक की अनुगतता होने से काव्यार्थ का आघात होता है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र की कल्पना है कि 'समाधान' के द्वारा बीज का उपक्षेपण विचित्र शैली में पुनः प्रस्तुत किया जाता है। 'समाधान' शब्द का अर्थ-विस्तार करते हुए भरत ने 'उपगम', सागरनदी, विश्वनाथ और धनजय ने 'आगम', रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने 'पुनर्यसि' और शिशुभूपाल ने 'पुनराधान' इस प्रकार का अर्थ-विस्तार किया है। परन्तु इन भिन्न अर्थ-परम्पराओं में मौलिक अन्तर नहीं है, क्योंकि अभिनवगुप्त के अनुसार नायक की अनुगतता से बीज का पुनरुपगमन होता है और अन्य आचार्यों द्वारा बीज का व्यवस्थापन।^४ (८) 'विधान' द्वारा सुख-दुःख पर आधारित नाट्यार्थ का विधान होता है। सब नाट्याचार्यों में विधान के स्वरूप के सम्बन्ध में ऐकमत्य है।^५ (९) 'परिभाषता' में जिज्ञासा की अतिशयता से मिश्रित आश्चर्य का भाव उत्पन्न होता है।^६

(१०) 'उद्भेद' में काव्यार्थ-रूपी बीज प्ररोह की अवस्था में होता है। 'उद्भेद' शब्द के प्रयोग के कारण परवर्ती आचार्यों में परस्पर बहुत मतभेद भाषूम पड़ता है। भरत द्वारा 'बीजार्थ' का प्ररोह यह स्पष्ट कर देने पर भी इन आचार्यों ने इसको 'उद्घाटन' शब्द के द्वारा स्पष्ट किया है। 'उद्घाटन' प्रतिमुख सधि का एक अंग भी है। बीज की प्ररोहावस्था और उद्घाटनावस्था दोनों विकास की दो भिन्न दशाओं के सूचक हैं। प्ररोह उद्घाटन से पूर्व की अवस्था है। कुछ आचार्यों की दृष्टि से उद्भेद द्वारा गूढार्थ का प्रकाशन होता है न कि बीज का प्ररोह मात्र।^७ (११) 'करण' में प्रस्तुत वस्तु का आरम्भ किया जाता है। नाट्यदर्पणकार ने करण के स्थान पर 'कारण' शब्द का प्रयोग किया है।^८ (१२) 'भेद' के द्वारा बीज की फलोत्पत्ति में बाधा-रूप शत्रुओं के संधान का भेदन होता है। दशरूपक के अनुसार पात्र का बीज के प्रति प्रोत्साहन ही 'भेद' होता है। नाट्यदर्पण के अनुसार 'भेदन' के अनेक रूप हैं। भेदन के द्वारा अक के अन्त में पात्रों का निष्क्रमण होता है तथा शत्रुओं के संधान का भेदन भी। आचार्यों में भेदन के सम्बन्ध में

१. ना० शा० १६।७।१क (गा० ओ० सी०), अ० भा० भाग ३, पृष्ठ ३८, द० ६० १।२७, सा० द० ३।४२।

२. ना० शा० १६।७।१ख (गा० ओ० सी०)।

३. ना० शा० अ० अ०, पृष्ठ ३६० पादटिप्पणी।

४. अ० भा० भाग ५, पृ० ३६, ना० ल० को० पं० ५६८-६६, सा० द० ६।७४, द० ६० १।२८, ना० द० १।५८ (गा० ओ० सी०, द्वि० सं०)।

५. अ० भा० भाग २, पृ० ४०, ना० द० १।४३, (गा० ओ० सी०, द्वि० सं०)।

६. ना० शा० १६।७।१ख (गा० ओ० सी०)।

७. ना० शा० १६।७।१क सा० द० ६।७८ र० सु० ३।३७, द० ६० १।२६

८. ना० शा० १६।७।१ख, ना० द० १।४४

अनेक मान्यताएँ प्रचलित हैं ^१

प्रतिमुख सन्धि के अंग

इस संधि में वस्तु-रूप बीज का किंचित् उद्घाटन तो होता है, पर भूमिस्थित बीज की तरह नष्ट-सा भी होता मालूम पड़ता है। भीष्म-वध से बीज दृष्ट होना है और अभिमन्यु के वध से नष्ट।^२

प्रतिमुख संधि के तेरह अंग हैं—विलास, परिसर्प, विधूत, तापन, नर्म नर्मद्युति, प्रगयण, निरोध, पर्युपासन, पुष्प, वज्र, उपन्यास और वर्णसंहार।^३

(१) विलास में रति (प्रेम) सुख के लिए इच्छा प्रकट की जाती है। रति नामक भाव के कारणभूत भोग के विषय प्रमदा या पुरुष के लिए परस्पर इच्छा होती है। जिस रूपक का साध्य काम रूपी फल हो वही पर प्रतिमुख में विलास नामक अंग की भावना होती है। परन्तु रति रूप की भावना उचित स्थान पर अपेक्षित है। वेणीसंहार में दुर्योधन-भानुमती के मध्य विलास की भावना रसानुकूल नहीं है, क्योंकि वेणी संहार नाटक का साध्य 'काम' (शृंगार) नहीं, वीर रस है। ध्वन्यालोककार ने यह स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि संधि और संध्यंग का सगठन रस-वध को दृष्टि में रखकर होना चाहिए।^४ (२) परिसर्प—दृष्ट अथवा नष्ट काव्यार्थ का अनुसरण या अनुसंधान होने पर यह परिसर्प नामक सध्यंग होता है। इसके द्वारा प्रकृत काव्यार्थ का प्रसार होता है। अन्य आचार्यों की अपेक्षा विश्वनाथ ने 'दृष्ट-नष्ट' के स्थान पर 'ईष्ट-नष्ट' का अनुसरण या पाठ स्वीकार कर व्याख्या की है। नाट्यदर्पणकार ने परिसर्प को प्रतिमुख संधि का तीसरा अंग माना है तथा उनके विचार से यह प्रतिमुख संधि के उन अंगों में है जिसका प्रयोग अत्यावश्यक है, शेष आठ ऐच्छिक हैं। यह विभाजन अन्य आचार्यों द्वारा स्वीकृत नहीं किया गया है।^५

(३) विधूत—आरम्भ (आदि) में किए गए अनुनय का अस्वीकार ही 'विधूत' होता है। अभिनवगुप्त ने भरत-प्रयुक्त 'आदि' शब्द के आधार पर यह कल्पना की है कि आदि में अनुनय-पूर्ण वचनों का अस्वीकार होता है पर पुनः स्वीकार भी होता है। अन्य आचार्यों को 'पुनः स्वीकार' की कल्पना अभिप्रेत नहीं है तथा 'विधूत' का अर्थ भरत के अपरिग्रह की अपेक्षा अरति (न + रति) अर्थ स्वीकार किया है। अरति तो दुःख या खेद-वाचक है। परन्तु खेदवाचक 'रति' एक पृथक् संध्यंग ही है। परवर्ती विश्वनाथ और शिंगभूपाल ने तो 'अरति' और 'अस्वीकार' दोनों का ही अन्तर्भाव 'विधूत' में किया है। वस्तुतः अर्थधारा की यह भिन्नता नाट्यशास्त्र के पाठभेदों के कारण भी प्रचलित हो गई। विधूत का अरति अर्थ सगत नहीं प्रतीत होता क्योंकि अरति-

१. ना० शा० १६।७४ख; अ० भा० भाग ३, पृ० ४१; र० सु० ३।३७; हि० ना० द०, पृष्ठ २१७; द० रू० १।३०।
२. ना० शा० १६।५६-६० (गा० ओ० सी०)।
३. ना० शा० १६।५६-६० (गा० ओ० सी०)।
४. ना० शा० १६।७६ क; अ० भा० भाग ३, पृ० ४२, द० रू० १।३२; भा० प्र०, पृ० २०६।
५. ना० शा० १६।७६ छ. सा० द० ६।८३. ना० द० १।४७ पुष्प-वीनि पुनः पंचावस्थं प्रतिमुखसंधौ
अपत्येव

वाचक 'रोध' पृथक अंग है ही ^१

(४) तापन विघ्न) दहन होने पर 'तापन' नामक सध्यग होता है। प्रकाशित नाट्यशास्त्र को छोड़ कुछ अन्य संस्करणों में 'तापन' के स्थान पर 'शमन' का प्रयोग मिलता है। फलतः दशक रूपक एवं कुछ अन्य ग्रन्थों में 'तापन' के स्थान पर 'शमन' या 'शम' नामक अंग का उल्लेख है। 'शम' नामक अंग द्वारा 'अरति का शमन' होता है। इस प्रकार दोनों की अर्थधारा एक-दूसरे के विपरीत है। आचार्य विश्वनाथ ने 'तापन' पाठ स्वीकार करते हुए 'उपाय का अदर्शन' यह व्याख्या की है। सागरनदी ने 'अपाय-दर्शन' के रूप में उसके अर्थ का व्याख्यान किया है। अभिनवगुप्त, सागरनदी और विश्वनाथ तापन की परम्परा के समर्थक हैं और धनजय, रामचन्द्र-गुणचन्द्र एवं शिगभूपाल आदि शमन या सात्वन की परम्परा के, जिसमें अपाय का दर्शन या अपाय का शमन होता है। यह विचार-भिन्नता नाट्यशास्त्र के पाठ के कारण ही है।^२ (५) नर्म—मनोरंजन और विनोद के लिए जहाँ हास्य का प्रयोग होता है, वहाँ हास्य-नर्म नामक अंग होता है।^३

(६) नर्मद्युति—जिस हास्य-वचन की योजना दोष-प्रच्छादन के लिए की जाए वह नर्मद्युति नामक अंग होता है। इस अंग के द्वारा एक ओर हास्य दूसरी ओर दोष-प्रच्छादन ये दोनों ही कार्य संपन्न होते हैं। परन्तु आचार्य विश्वनाथ, शारदातनय तथा धनंजय ने 'परिहास वचन से उत्पन्न आनन्द की स्थिति' को 'नर्मद्युति' के रूप में स्वीकार किया है। इन आचार्यों की दृष्टि से नर्म और नर्मद्युति में अन्तर बहुत कम रहता है। शिगभूपाल ने दोष के स्थान पर क्रोध-प्रच्छादन का विचार कल्पित किया है। हास्य का सृजन क्रोध के अपह्लाव के लिए होता है। नाट्य दर्पणकार ने दोष-प्रच्छादन तथा हास्य से उत्पन्न आनन्द दोनों अर्थ-परम्पराओं का उल्लेख किया है।^४ (७) प्रगयण—प्रश्न और उत्तर की शैली में जहाँ पात्रों के मध्य वचन-विन्यास होता है वहाँ 'प्रगयण' होता है। काव्यमाला संस्करण में प्रगयण के स्थान पर 'प्रशमन' पाठ स्वीकार किया गया है परन्तु अर्थ में कोई अन्तर नहीं। दशरूपक में प्रगमन पाठ तो है पर परस्पर उत्तरोत्तर काव्य-विन्यास को ही प्रगमन स्वीकार किया है।^५ (८) निरोध—विपत्ति की प्राप्ति होने पर 'निरोध' नामक अंग होता है। निरोध के स्थान पर विरोध और 'रोध' आदि भी पाठ अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में प्राप्य हैं। यह निरोध ईष्ट साध्य की बाधा से होता है।^६

(९) पर्युपासन—ऋद्ध व्यक्ति के अनुनय की प्रक्रिया 'पर्युपासन' के नाम से संबोधित होती है। पर्युपासन और विधूत एक-दूसरे के निकटवर्ती हैं परन्तु इसमें अनुनय का ही विधान है, पर विधूत

१. ना० शा० १६।७७क; अ० भा० भाग ३, पृ० ४३; सा० द० ६।८३; र० सु० ३।४३; द० रू० १।३३ (विधूनंस्यादरतिः)।
२. ना० शा० १६।७०ख; अ० भा० भाग ३, पृ० ४३, ना० ल० को० पं० ६६६; सा० द० ६।८५, द० रू० १।३३; ना० द० १।४८ख, र० सु० ३।४४।
३. ना० शा० १६।७८क, ना० द० १।४६।
४. ना० शा० १६।७७ख; र० सु० ३-४६; सा० द० ६।८७; द० रू० १।३३; भा० प्र०, पृ० २०६, ना० द० १।४६।
५. ना० शा० १६।७६क, का० भा० ७७क, द० रू० १।३४क।
६. ना० शा० १६।७६ख

मे उस अनुनय को स्वीकार करने का भी विधान है।^१

(१०) पुष्प—अनुरागसूचक वचन का विन्यास जहाँ होता है वहाँ 'पुष्प' नामक अंग होता है। पुष्प नाम अन्वर्थ है। जिस प्रकार पुष्प (प्रेम) विकासशील होता है उससे सौरभ फैलता रहता है, उसी प्रकार जिन अनुरागपूर्ण वचनों से प्रेम की मादकता छा जाती है, ऐसे वाक्य पुष्प की तरह चित्ताकर्षक होते हैं। (११) वज्र—जहाँ वज्र से निष्ठुर वाक्यों का प्रयोग किया जाय वह 'वज्र' नामक अंग होता है। ऐसे वाक्य रामचन्द्र-गुणचन्द्र के अनुसार स्वयं कर्कश होते हैं, पूर्व वाक्य एव किए हुए पूर्व कार्य का विध्वंसक होता है। (१२) उपन्यास—किसी कार्य के लिए कोई युक्ति प्रस्तुत होती है तो वह 'उपन्यास' नामक अंग होता है। विश्वनाथ और शारदातनय के अनुसार प्रसन्नता-प्रतिपादक वाक्य उपन्यास होता है। भोज ने इसे अंग के रूप में स्वीकार ही नहीं किया है। (१३) वर्ण-संहार—जहाँ पात्रों का सम्मिलन हो, वह वर्णसंहार होता है। अभिनवगुप्त और रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने वर्ण का अर्थ नायक, प्रतिनायक, सहायक पात्र किया है। परन्तु विश्वनाथ एव घनंजय आदि अन्य आचार्यों की परम्परा में 'वर्णित अर्थ' का तिरस्कार तथा ब्राह्मण आदि वर्ण चतुष्टय का सम्मिलन यह कल्पित किया है, परन्तु संहार तो वज्र से ही हो जाता है।^२

गर्भ सन्धि के अंग

गर्भ सन्धि के निम्नलिखित तेरह अंग हैं—अभूताहरण, मार्ग, रूप, उदाहरण, क्रम, सप्रह, अनुमान, प्रार्थना, आक्षिप्ति, तोटक, अधिबल, उद्वेग और विद्रव। भरत-निरूपित अंगों की परिभाषा, स्वरूप, क्रम और नाम की तुलना में परवर्ती आचार्यों ने किञ्चित् परिवर्तन प्रस्तुत किया है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने तो इनमें से आक्षेप, अधिबल, मार्ग, असत्याहरण और तोटक को प्रधान माना है तथा सप्रह, रूप, अनुमान और प्रार्थना आदि आठ अंगों को गौण। इस सन्धि में बीज रूप वस्तु का उद्भेद तो होता है पर पुनः नष्ट-सा हो जाने पर अन्वेषण किया जाता है।^३

(१) अभूताहरण—कपट पर आधारित वचन-विन्यास होने पर अभूताहरण या असत्या-हरण होता है।^४ (२) मार्ग—तत्त्वार्थ का कथन होने पर मार्ग नामक सध्यग होता है। परन्तु मनमोहन घोष महोदय ने मार्ग का सकेत (इंडिकेशन) शब्द से परिभाषित किया है। उनकी दृष्टि से 'मार्ग' में वक्ता या पात्र अपनी वास्तविक इच्छा प्रकट करता है। मार्ग शब्द अनुसन्धान या अन्वेषणपरक भी होता है। अतः इसमें तत्त्वार्थ या परमार्थ का अनुसन्धान भी आवश्यक ही है।^५ (३) रूप—विचित्र अर्थ (प्राप्ति) की सम्भावना होने से जहाँ परस्पर-विरोधी तर्कजाल की रचना की जाती है तो 'रूप' नामक सध्यग होता है। अन्य परवर्ती ग्रंथों में परिभाषा का यही रूप प्रतिपादित है। परन्तु काव्यमाला संस्करण में केवल 'चित्रार्थ समवाय' को ही रूप माना है

१. ना० शा० १६।८०क।

२. ना० शा० १६।८०ख-८२; द० रू० १।३५; सा० द० ६।६३-६५; भा० प्र०, पृ० २०६, ना० द० १।४६क; अ० मा० भाग १, पृ० ४७।६।६५।

३. ना० शा० १६।६१ख ६३ तथा १६।४१ (गा० ओ० सी०); द० रू० १।३६, ना० द० १।५१-५२।

४. ना० शा० १६।८२ ख (गा० ओ० सी०) सा० द० ६।६६, द० रू० १।३८

५. ना० शा० १०।८१ क, ना० शा० अ० अनु०, पृ० २६१, द० रू० १।६८

न कि 'तर्क' को भी ।

(४) उदाहरण या उत्कष-युक्त वाक्य की योजना उदाहरण नामक अंग में होती है । (५) क्रम नामक अंग में भाव-तत्त्व की उपलब्धि होती है । अभिनवगुप्त की दृष्टि से इस अंग में भाव्यमान अर्थ की परिकल्पना की जाती है । (६) संग्रह—शान्त, मधुर वचन और दान की उक्ति का 'संग्रह' इस अंग में होता है । (७) अनुमान जहाँ किन्हीं हेतुओं के आधार पर नायकादि के द्वारा तर्क किया जाय वहाँ अनुमान नामक अंग होता है । यहाँ लिंगरूप हेतु के आधार पर अविनाभूत लिंगी का अनुमान होता है । यहाँ लिंगी के सम्बन्ध में निश्चयता रहती है सन्देह या वितर्क नहीं । अतः मुखसन्धि के ऊह-रूप 'युक्ति' तथा प्रतिमुख सन्धि के वितर्क-प्रधान 'रूप' से भी भिन्न है । (८) प्रार्थना—रति हर्ष आदि की जहाँ याचना की जाती है अथवा साध्य-फल के लिए प्रकर्षता से अभ्यर्थना हो । नाट्यदर्पण के अनुसार प्रार्थना को सध्यग के रूप में बहुत-से आचार्य स्वीकार नहीं करते । दशरूपक, रसाणव सुधाकर, भावप्रकाशन में इसका उल्लेख नहीं है । (९) आक्षिप्ति—हृदय में स्थित किसी गुप्त अभिप्राय के निमित्तवश प्रकट होने पर 'आक्षिप्ति' नामक अंग होता है । काव्यमाला संस्करण में क्षिप्ति शब्द का प्रयोग हुआ है । अभिनवगुप्त की दृष्टि से अन्तःप्रतिष्ठापित अभिप्राय का बहिःकर्षण होता है, क्योंकि वह रहस्य गोपनीय नहीं होता । आचार्य ने आक्षेप, उत्क्षिप्त और क्षिप्ति आदि का प्रयोग किया है ।^२

(१०) त्रोटक—आदेशपूर्ण वाक्य का प्रयोग होने पर त्रोटक होता है । त्रोटक शब्द अन्वर्थ है । हर्ष, क्रोध आदि के आवेगपूर्ण वचनों से हृदय का भिन्न हो जाना स्वाभाविक है । (११) अधिबल—कपट आचरण के द्वारा दूसरे कपटी को पराजित करने पर 'अधिबल' नामक अंग होता है । एक की वचना-क्रिया दूसरे की वचना-क्रिया को अपने बुद्धि-बल से पराजित करती है । दशरूपककार ने अधिबल को त्रोटक का अन्यथा भाव के रूप में स्वीकार किया है । त्रोटक में आवेगवचन का विन्यास होता है पर अधिबल तो स्वतन्त्र अंग है, अर्थविचार की दृष्टि से भिन्न भी । (१२) उद्वेग—शत्रु, दस्यु और राजा के कारण भय होने पर उद्वेग होता है । (१३) विद्रव—शका, भय और त्रास के कारण उद्विग्नता होने पर 'विद्रव' नामक अंग होता है । नाट्यशास्त्र के कुछ संस्करणों में 'विद्रव' के स्थान पर 'संभ्रम' का भी उल्लेख है । दश-रूपककार ने 'संभ्रम' शब्द को ही स्वीकार किया है । नाट्यदर्पणकार ने 'विद्रव' और 'संभ्रम' का अन्तर स्पष्ट किया है । उनकी दृष्टि से उपनत भय 'उद्वेग' होता है और उस भय की सभावना में 'विद्रव' होता है ।^३

विमर्श सन्धि (अवमर्श)

विमर्श सन्धि के अंगों की संख्या के सम्बन्ध में नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में एक-सा उल्लेख नहीं मिलता है । गायकवाड ओरियन्टल सीरीज संस्करण के अनुसार उनकी

१. ना० शा० १६।८-८६, द० रू० १।३६ क, सा० द० ६।६८, ना० ल० को० ७३५ ।*
२. ना० शा० १६।८-८६, द० रू० १।३६-४०, सा० द० ६।६६-२०२, ना० ला० को० ७४०-४६, भा० प्र०, पृ० २११, ना० द० १।५३-५४ ।
३. ना० शा० १८०-८८, ना० द० १।५४-५५, द० रू० १।६१-४२, सा० द० १।०५-१०८, ना० ल० को० ७५५, ७५८, ७६६, ७६६ भा० प्र०, पृ० २११

संख्या पन्द्रह हो जाती है।

संस्करण में तोरह पर पाद टिप्पणी में सोलह अंगों का उल्लेख है काशी संस्करण में ६३ अंग हैं पर सब संस्करणों में सधियों का उपसंहार करते हुए ६४ अंगों का स्पष्ट उल्लेख है। अखिल भारती में ६४ का ही समर्थन किया है। मुख में १५, प्रतिमुख में १३, गर्भसंधि में १३, विमर्श में १२ और निर्वहण में १४। इस प्रकार कुल ६४ ही अंग होते हैं। इस सन्धि में क्रोध, व्यसन या विलोभन-वश फल-प्राप्ति के विषय में पर्यालोचन किया जाता है तथा गर्भसंधि के द्वारा बीज का प्रस्फुटन होता है।^१

(१) अपवाद (दोषों का प्रख्यापन),

(२) संकट में रोषपूर्ण भाषण या शेष भाषण,

(३) द्रव में पूज्यजन के तिरस्कार का भाव होता है।

किन्हीं ग्रंथों में द्रव के स्थान पर विद्रव और अभिद्रव का भी प्रयोग है। विद्रव का भाव होता है ताड़न, वध और बधन आदि। नामभिन्नता के साथ सन्धि की दो भिन्न अर्थ-परम्पराएँ भी प्रचलित हैं। एक के अनुसार पूज्यजन के तिरस्कार का भाव सूचित होता है और दूसरी परम्परा के अनुसार वध-बन्धन आदि का सूचन होता है।^२

(४) 'शक्ति'—नामक अंग में कुपित व्यक्ति के क्रोध का शमन या प्रसादन होता है। प्रसादन-शक्ति के कारण ही इस अंग का नाम 'शक्ति' है। दशरूपक के अनुसार विरोधी घटना का प्रशमन होता है और साहित्य दर्पण के अनुसार विरोधी व्यक्ति के क्रोध का प्रशमन होता है। काव्यमाला संस्करण में 'विरोध-शमन' के स्थान पर 'विरोधोद्योग' पाठ ही स्वीकार किया गया है। (५) व्यवसाय—अंगीकृत अर्थ के कारणों की प्राप्ति की सम्भावना होने पर व्यवसाय नामक अंग होता है। परन्तु दूसरी एक और परम्परा के अनुसार आत्मशक्ति का आविष्करण ही व्यवसाय होता है। दशरूपक के प्रसिद्ध विदेशी अनुवादक हॉस ने इसी अर्थधारा को स्वीकार किया है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने दोनों परम्पराओं का उल्लेख करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि आत्म-शक्ति का आविष्कार तो 'संरम्भ' नामक संध्यंग से सूचित होता है। उन्होंने किसी अन्य आचार्य के मत को उद्धृत करते हुए इस अंग को स्वीकार योग्य नहीं भी माना है। (६) प्रसंग—प्रसंग में गुरुजनों का कीर्तन होता है, पर एक नाट्यशास्त्रीय परम्परा के अनुसार अप्रस्तुत अर्थ का कथन ही प्रसंग होता है। (७) धृति—तिरस्कार या अपमानपूर्ण वाक्यों के प्रयोग होने पर यह अंग होता है।^३

(८) खेद—मानसिक और कायिक चेष्टाओं के कारण श्रान्ति का भाव जहाँ उत्पन्न होता है तो यह अंग होता है। दशरूपक और रसार्णव सुधाकर में खेद को स्वीकार नहीं किया गया है। परन्तु साहित्यदर्पण, नाट्यदर्पण आदि ग्रन्थों में खेद का उल्लेख है। (९) प्रतिषेध—ईप्सित अर्थ का निषेध होने पर यह अंग होता है, इसका निषेध के रूप में भी आचार्यों ने उल्लेख किया है। खेद के समान ही दशरूपक, रसार्णव सुधाकर और भावप्रकाशन में उल्लेख नहीं है।

१. ना० शा० १६।६३ ख, ६५ क, (गा० ओ० सी०), का० भा० ६२-६३क; का० सं० २१।६५-६६ख।
 २. ना० शा० १६।८८ख-९० क, द० रू० १।४५ख, ना० ल० को० ८०१-८१४, सा० द० ६।११०-११२, ना० द० १।५७ख-५८क; भा० प्र०, पृ० २११।
 ३. ना० शा० १६।९०-९२क; द० रू० १।४५-४६; ना० द० १।६७-६९; सा० द० ६।११२ ११६ ११४ ना० ख० को० प० ८२६

(१०) मे विघ्न उपस्थित होने पर यह अंग होता है विरोध की एक और परिभाषा भी मिलती है, का० मा० सस्करण के अनुसार वचनों द्वारा धातु प्रतिधात होने पर विरोध होता है। इन्हीं दो अर्थ-धाराओं के आधार पर नाट्य-शास्त्रीय ग्रन्थों में विभिन्न परिभाषाएँ दिखाई देती हैं। (११) आदान—बीज और फल की समीपता होने पर यह अंग होता है।^१

(१२) छादन—किसी विशेष उद्देश्य से अपमानकृत वाक्य की योजना होने पर छादन सादन या छलन नामक अंग होता है। अभिनवगुप्त के अनुसार अवमानकृत वाक्य की योजना होने पर अपमान रूपी कलंक अपवादित हो जाता है। अतः छादन नाम अन्वर्थ भी है। मनमोहन घोष महोदय ने छादन के स्थान पर सादन पाठ स्वीकार किया है पर परिभाषा के रूप में कोई अन्तर नहीं है। नाट्यदर्पणकार ने अपनी विवृति में 'छादन' के सम्बन्ध में प्रचलित अनेक मत-मतांतरों का सकलन किया है। शब्द प्रयोग की दृष्टि से छादन, सादन और छलन ये तीन शब्द प्रयुक्त हैं और अर्थधारा की दृष्टि से अवमान-सहन किसी प्रयोजन से, अपमान-मार्जन या मोहन-रूप छलन ये तीन अर्थ स्वरूप प्रचलित हैं। मूल रूप से तीनों अर्थ-धाराएँ भरतानुसारी हैं। (१३) प्ररोचना—इस अंग में उपसंहार का संकेत किया जाता है। अभिनवगुप्त के अनुसार निर्वाह्य अर्थ का संकेत होता है। विश्वनाथ और शारदातनय आदि आचार्य निर्वहण संधि में होने वाली भावी कार्य-सिद्धि का संकेत ही प्ररोचना को मानते हैं। (१४-१५) युक्ति और विचलना—इन दो अंगों का उल्लेख गायकवाड ओरिएण्टल सीरीज, सस्करण के प्रक्षिप्त पाठ में है, का० मा० और काशी सस्करणों में नहीं है। अभिनवगुप्त ने युक्ति पर अपनी टिप्पणी प्रस्तुत करते हुए बताया है कि आचार्यों में परंपरा से ही संचयों के संबन्ध में मतभेद रहा है, किसी ने बारह और किसी ने तेरह अंग माने हैं।^२

निर्वहण संधि

निर्वहण संधि के निम्नलिखित तेरह अंग हैं—संधि, निरोध, ग्रन्थ, निर्णय, परिभाषा, धृति, आनन्द, समय, शुश्रूषा, उपगूहन, पूर्ववाक्य, काव्यमहार और प्रशस्ति। पञ्च अवस्था और पञ्च अर्थ प्रकृति रूप सुखदुःखात्मक इतिवृत्त का रसात्मक रूप में फल-निष्पत्ति के लिए समानयन होने पर निर्वहण संधि होती है।^३

(१) संधि—इस अंग में मुखसंधि में उपक्षिप्त बीज का पुनः उपगमन होता है। सागरनदी ने संधि के स्थान पर अर्थ का उल्लेख किया है। अर्थ द्वारा प्रधान अर्थ के उपक्षेप की कल्पना की है। (२) निरोध—युक्तिपूर्वक कार्य या फल का अन्वेषण ही निरोध होता है। निरोध के लिए विबोध और विरोध आदि शब्द भी प्रचलित हैं। दशरूपक में 'विबोध' और प्रतापरुद्र यशो-भूषण में 'निरोध' का उल्लेख होने पर दोनों के विचार-तत्त्व में कोई अन्तर नहीं है। नाटकलक्षण

१. ना० शा० १६।६२-६४क; ना० द० १।५६क, सा० द० ६।११७-१६, द० रू० १।४६७ न० ल० को० ८३८।४४।

२. ना० शा० १६।६४-६६; द० रू० १।४६; सा० द० १।१२०-१२६; ना० द० १।५८, ना० ल० को० ८४६-५२, अ० भा० भाग ३, पृ० ५५-५६।

३. ना० शा० १६।६४-६५ (गा० भो० सी०) का० मा० १६।६४-६५ का० स० २१।६५-६६

कोष में अनुयोग का प्रयोग इसी अंग के लिए है। (३) ग्रन्थन—में कार्य या फल का उपक्षेप होता है। जिस कार्य-व्यापार के द्वारा फलयोग का ग्रन्थन सम्भव हो इसीलिए यह अन्वर्थ नाम प्रचलित है। (४) निर्णय—इस अंग में प्रमाण-सिद्ध वस्तु का कथन होता है। नाट्यदर्पणकार ने मूल विचार का विस्तार करते हुए अज्ञात या सदेहयुक्त व्यक्ति के लिए अनुभूत अर्थ के कथन को ही निर्णय माना है। (५) परिभाषण—निंदासूचक वचन-विन्यास इस अंग में होता है। दशरूपक और भावप्रकाशन के अनुसार परस्पर वार्तालाप होने पर परिभाषण होता है। (६) द्युति—(धृति, कृति), प्राप्त क्रोधादि अर्थ का प्रशमन होने पर द्युति नामक अंग होता है। द्युति के समानान्तर धृति पाठ का उल्लेख काव्यमाला संस्करण में है, दशरूपक में कृति पाठ है। परन्तु तीनों भिन्न शब्दों के अर्थतत्त्व में कोई अन्तर नहीं है। (७) आनन्द—इस अंग में प्रार्थित अर्थ की प्राप्ति होती है।^१

(८) समय—इस अंग में दुःख के दूर होने का भाव वर्तमान रहता है। समय के लिए शम का भी प्रयोग कई आचार्यों ने किया है। शम का भाव है दुःख-शमन या दुःखापगम। (९) शुश्रूषा—शुश्रूषा आदि से उपसपन्न प्रसन्नता ही प्रसाद होता है। नाट्यदर्पणकार ने प्रसाद के स्थान पर 'उपास्ति' शब्द का प्रयोग किया है, दूसरे को प्रसन्न करने वाला सेवा आदि व्यापार ही 'उपास्ति' होता है। (१०) उपगूहन—इस अंग में अद्भुत अर्थ की प्राप्ति की योजना होती है। (११) भाषण—सामदान आदि संपन्न अर्थ ही भाषण होता है। सामदान आदि शब्दों का प्रयोग परिभाषा में उपलक्षणीक है। सुखान्त नाटको के अन्त में प्रियवचन मात्र-सामदान ही होते हैं। (१२) पूर्वं वाक्य—इस अंग में फल का उपदर्शन होता है। धनिक ने पूर्वभाव शब्द स्वीकार करते हुए कार्य-दर्शन उसका अर्थ किया है। (१३) काव्यसंहार—नाटक के अन्त में वर-प्रदान की समाप्ति होने पर 'काव्य-संहार' नामक अंग होता है। फल-प्रदर्शन के उपरान्त नाटक के समाप्ति-काल में कोई श्रेष्ठ पात्र 'किते भूय उपकरोमि' यह कहता हुआ वर-प्रदान के लिए प्रस्तुत होता है। (१४) प्रशस्ति—राजा और देश आदि की कल्याण-कामना का भाव प्रशस्ति में निहित रहता है।^२

संध्यंग के अतिरिक्त संध्यन्तर

उपर्युक्त चौंसठ अंगों के अतिरिक्त २१ संध्यन्तरों का उल्लेख नाट्यशास्त्र के (गा० ओ० सी०, और का० मा०) संस्करणों में किया गया है, वे निम्नलिखित हैं: साम, दाम, भेद, दण्ड, प्रदान, वध, प्रत्युत्पन्नमतित्व, गोत्र-स्खलन, साहस, भय, ह्री, माया, क्रोध, ओज, संवरण, भ्रान्ति, हेत्वाधारण, दूत, लेख, स्वप्न, चित्र और मद। इन इक्कीस संध्यन्तरों में से कुछ का अन्तर्भाव व्यभिचारी भावों में हो जाता है तथा कुछ तो कथावस्तु के विविध अंग हैं। दशरूपक और साहित्य-दर्पण में इनका पृथक् उल्लेख नहीं है, नाट्यदर्पणकार ने इनका उल्लेख करके भी अंगों के अन्तर्गत

१. ना० शा० १६।१७-१००ख; द० रू० १।५१-५३; ना० ल० को० ८६१-७२; सा० द० ६।११४-२६; ना० द० ६-११५।

२. ना० शा० १६।१०१-१०४क; ना० द० १।६४; द० रू० १।५२-५३ पर धनिक की टीका: सा० द० ६।१३५ ३६ अ० मा० मा० ३ पृ० ५६।

अन्तर्भाव होने से इनकी परिगणना करना अनावश्यक माना है।^१

लास्यांग

भरत ने दस लास्यांगों का भी उल्लेख और व्याख्यान किया है। ये लास्यांग भी भाण की तरह एक-पात्र-हार्य होते हैं, पूर्व रंग के अतिरिक्त अभिनेय रूप में भी योजना होती है।

(१) मेघपद में अभिनयरहित गायन, (२) स्थितपाठ्य में वियोगिनी द्वारा रसोपयोगी प्राकृत भाषा में पाठ, (३) आसीन में अभिनयरहित हो चिन्ता-शोक-समन्वित पाठ, (४) पुष्प-गण्डिका में पुष्पमाला की तरह गीत नृत्य की योजना, (५) प्रच्छेदक में जल-क्रीड़ा होने पर जल में, प्रसाधन करते हुए दर्पण में, पानगोष्ठी के अवसर पर पान-पात्र में और चन्द्रातप में प्रिय के प्रति-बिम्ब के आलिंगन का चित्रण, (६) त्रिमूठक में समवृत्त अलकृत पुरुष भावादय नाट्य, (७) द्विमूठक में झिल्लट भाव रसोपेतता, (८) उत्तमोत्तम में अनेक रसों का पर्यवसान, (९) माषिक में काम-पीडित विरहिणी द्वारा प्रिय के स्वप्न में दर्शन होने पर भाव-प्रदर्शन और (१०) चित्रपद में मदनानल सतप्ता वियोगिनी का (स्वप्न में) प्रिय को लक्ष्य कर अभिनय होता है।^२

संध्यंगों की योजना और रसपेशलता

पञ्च सन्धियों के चौंसठ अंगों का उल्लेख तो भरत ने किया है और यह समझकर कि नाट्य-प्रयोग में चमत्कार और रसपेशलता का सृजन इनके माध्यम से होता है। भरत बड़े यथार्थ-वादी नाट्य-शास्त्री थे, अतः अंगों की योजना के प्रसंग में नाट्य के मूल उद्देश्य-रस की कल्पना उनके चिन्तन-मार्ग का प्रकाश-स्तम्भ की तरह निर्धारण करती है। अतः विभिन्न सन्धियों में अंगों की योजना रस की अपेक्षा से होनी चाहिए, उसकी अपेक्षा करके नहीं। अंगों की योजना तो रस-सृजन का साधन मात्र है। यदि कोई अंग अपेक्षित रस-भाव के अनुकूल न हो तो उसकी योजना कदापि नहीं करनी चाहिए। दूसरी ओर किसी संधि के कुछ अंगों का दो-तीन बार भी प्रयोग हो सकता है यदि उसके द्वारा रसपेशलता का प्रसार हो।^३ भरत की इस विचार-धारा का प्रभाव उत्तरवर्ती नाटकारों पर भी पड़ा है। रत्नावली में प्रतिमुख सन्धि के 'विलास' नामक अंग का बार-बार प्रयोग करके शृंगार-रस को उद्दीप्त किया है। वेणीसहार नाटक में 'संफेद' और 'विद्रव' नामक अंगों के बार-बार प्रयोग से वीर और रौद्र रस को उद्दीप्त किया गया है। परन्तु मूल ग्रन्थ में 'द्वित्रि' शब्द का प्रयोग करके अतिशय प्रयोग भी वर्जित किया है।

कवि-वाणी में साधारणता-प्राणता

सन्धियों के अंगों की योजना कार्य और अवस्थाओं के सदर्थ में ही होती है। सध्यतर उपयोगी हैं, परन्तु उनका अन्तर्भाव तो संध्यंग, व्यभिचारी भाव तथा कथावस्तु में ही हो जाता

१ ना० शा० १६।१०७-१०६ (गा० ओ० सी०)। एषु च केषांचित् सामादीना स्वप्नभंग रूपत्वात्, केषांचित्मर्त्यादीना व्यभिचारी रूपत्वात् न पृथक् लक्षण प्रयासः। ना० द०, पृष्ठ १०२।

२ ना० शा० १६।११६-११८ (गा० ओ० सी०)।

३ कविभि कार्यकुशलै

है। पर लास्यागों के प्रयोग के सम्बन्ध में अभिनवगुप्त ने विस्तार से विचार किया है और अपने उपाध्याय भट्टतौत के विचारों का आकलन भी। भट्टतौत के अनुसार लास्यागो का भी एकमात्र प्रयोजन है नाट्य-प्रयोग में रसपेशलता का संचार। अलंकार, गुण, वृत्ति, संधि आदि आनन्द-दायक गुणों के एक-दूसरे के अनुकूलतापूर्वक योग होने में झटिति रस की व्यञ्जना होती है। सरल बन्ध-युक्त वृत्तों और स्निग्ध पदों द्वारा सहृदय के मर्म का स्पर्श होता है। इस प्रकार की उत्तम काव्य-सामग्री काव्य में निबद्ध होने तथा अन्यधिक रसपोषक नत्वों से समृद्ध होने पर रस का पोषण-अभिवर्णन करती है। इस समार में नाट्य-लोक का आविर्भाव उम पोषणता ही के लिए तो हुआ। लोकोत्तर सभार से युक्त होने पर ही कवि-वाणी रस का आविर्भाव करती है, क्योंकि उसमें सधारणता का प्राण-रस उच्छ्वसित होता रहता है।^१

इतिवृत्त-विभाजन के कुछ अन्य आधार

भरत ने नाट्य के शरीर रूप इतिवृत्त का बहुत ही तर्क-सम्मत विश्लेषण प्रस्तुत किया है। कथावस्तु की स्रोतमूलक, अवस्थामूलक, उपायमूलक तथा अंगमूलक विवेचना मुख्यतः भरत एवं अन्य आचार्यों के आधार पर हमने प्रस्तुत की है। यह प्रतिपादित करने का प्रयास किया है कि भरत का विवेचन ही मूलतः परवर्ती आचार्यों के भी विवेचन के लिए आधार बना रहा। इन आचार्यों ने कथावस्तु के विभिन्न विभाजनो और अंगों के सम्बन्ध में कहीं भी मौलिकता का सकेत नहीं किया है। यत्र-तत्र सध्यगो के नामों और उनकी परिभाषाओं में जो भी किञ्चित् अन्तर दृष्टि-गोचर होता है और वह भी नाट्यशास्त्र के विभिन्न प्रचलित मस्करणों के प्रभाव के कारण ही। अतः भरत का नाट्यशास्त्र नाट्य के इतिवृत्त, उद्भव और विकास की दृष्टि से आकर ग्रन्थ है।

नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से इतिवृत्त का विभाजन

अर्थ प्रकृतिर्या, सध्यग और लास्यांग आदि तो इतिवृत्त के अनिवार्य कथांश हैं, जिनके ही द्वारा उसकी सुसंगठित और रस-भावपूर्ण रचना होती है। परन्तु रगमंच पर प्रयोग की दृष्टि से कथावस्तु का एक और भी महत्वपूर्ण विभाजन भरत ने प्रस्तुत किया है। सम्पूर्ण कथा अंको में विभाजित की जाती है। नाटक और प्रकरण में पाँच से दस अंक तक होते हैं।^२ अन्य रूपक-भेदों के लिए भी अंकों की संख्या नियत है। पर कथा के कुछ ऐसे भी अंग होते हैं, जो अंको के द्वारा प्रयोज्य नहीं होते, उनकी सूचना विभिन्न शैलियों में दर्शकों को दी जाती है। नाट्यशास्त्र के अनुसार कथा के दो खण्ड होते हैं। कथावस्तु का सरस उचित और आवश्यक अंश तो अंको के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है परन्तु प्रयोग की दृष्टि से नीरस और अनुचित अंश विभिन्न अर्थोपक्षेपको के माध्यम से। दशरूपककार ने उसे ही 'सूच्य' और 'दृश्य' शब्दों से अभिहित किया है। सूच्य के द्वारा नीरस और अनुचित घटनाओं का सूचन होता है और दृश्य द्वारा रगमंच पर प्रयोज्य वृत्तों को प्रस्तुत किया जाता है।^३ नाट्य दर्पणकार ने आधिकारिक और प्रासंगिक कथाओं

१. अ० भा० भाग ३, पृष्ठ ७८ (भट्टतौत)।

२. प्रकरण नाटक विषये पंचाद्यादशपरा भवन्त्येके। ना० शा० १८।२६क (भा० ओ० सी०)।

३. नीरसोऽनुचितस्तत्र मसूच्यो वस्तुविस्तरः

के आकलन से अक विकृष्ट (लम्बा) हो जाता है और लम्बे अक प्रयोक्ता और प्रेक्षक दोनों के लिए खेदजनक होते हैं।^१

अंक में प्रयुक्त घटना की समय-सीमा

अक में कितने दिनों की घटना नाट्य में प्रयोज्य हो, यह एक जटिल प्रश्न है। प्रयोग एवं नाट्य-सिद्धान्त की दृष्टि से भरत का मत नितान्त स्पष्ट है। अर्थ-बीज को लक्ष्य कर एक दिवस-प्रवृत्त घटना का प्रयोग करना चाहिए, जो नाट्य-प्रयोग के आवश्यक कार्यों का विरोधी न हो। एक अंक में बहुत से कार्यों की योजना करनी पड़ती है। क्षण, यात्रा और मुहूर्त के लक्षण में युक्त दिवस की अवस्था का परिज्ञान कर पृथक्-पृथक् कार्य का अंको में विभाजन अपेक्षित होता है। यदि एक अंक में दिवसावसान तक भी कार्य परिसमाप्त नहीं हो तो अकच्छेद करके प्रवेशक के द्वारा शेष वस्तुवृत्त प्रयोज्य होता है। अंक की परिसमाप्ति में पात्र का निष्क्रमण तो होता है परन्तु वह बीजार्थ को रसपुष्ट ही करता है।^२ अभिनवगुप्त की दृष्टि से पात्र का निष्क्रमण तो यवनिका के तिरोधान द्वारा संपन्न होता है, उसका यह निष्क्रमण भी प्रयोजनानुसारी और विशिष्ट रस संपत्ति से विभूषित होता है।^३ वस्तुतः समग्र इतिवृत्त का अक-गत विभाजन कार्य को दृष्टि में रखकर ही होता है। अंको में विभाजित कथावस्तु के लिए समय का निर्धारण भी अपेक्षित होता है। सागरनदी ने अंक के लिए काल की सीमा के सम्बन्ध में एक दिवस-प्रवृत्त, अर्द्ध दिवस-प्रवृत्त एवं दिवस और रात्रि-प्रवृत्त घटनाओं का विधान कर भरत के ही विचारों के स्पष्ट प्रभाव की सूचना दी है।^४ भरत की दृष्टि का स्पष्ट संकेत प्राप्त होता है कि शास्त्रीय दृष्टि से एक अंक में एक दिवस से अधिक की घटना के प्रयोग के पक्ष में वे नहीं थे। भरत ने वर्ष भर से अधिक की घटना के प्रयोग का सर्वथा निषेध किया है। पात्र का अंक में प्रवेश सहेतुक होता है और निष्क्रमण भी नाट्यार्थ के अनुरोध पर ही होता है।^५

अकच्छेद—अंक के विभाजन के लिए भरत ने कई प्रयोग-सम्मत आधार प्रस्तुत किये हैं। दिवसावसान तक यदि एक अंक में उत्पन्न होने योग्य वृत्त न हो तो अकच्छेद करके प्रवेशक के द्वारा शेष कार्य को पूरा करना चाहिए। संपूर्ण वृत्त का विभिन्न अंकों में विभाजन अपेक्षित है। यदि दूर देश की यात्रा अभिप्रेत हो तो उसका भी संकेत अकच्छेद अथवा प्रवेशक के द्वारा सभ्य हो पाता है। यदि मास या वर्ष का अन्तर प्रकट करना हो तो वह भी अकच्छेद द्वारा ही संभव है। परन्तु भरत का यह स्पष्ट मत है कि अकच्छेद के द्वारा एक वर्ष से लम्बी अवधि का सूचन नहीं

१. अविकृष्ट इतीर्षः। दीर्घो हि प्रयोक्तृप्रेक्षकाया खेदाय स्यात्। आ० भा० भाग २, पृ० ४१८।

२. एकदिवसप्रवृत्तं कार्यस्त्वंऽकोऽर्थं बीजमधिकृत्य।

आवश्यक कार्याणामविरोधेन प्रयोगेषु।

शात्व! दिवसावस्थां ज्ञायाममुहूर्तलक्षणोपेताम्।

विभजेत् सर्वमशेषं पृथक्-पृथक् कार्यमङ्केषु। ना० शा० १८।२१, २५, २६ (गा० ओ० सी०)।

३. उपायभूतं कार्यं प्रयोजनानुसारि विशिष्ट रससंपदोपेतं विधाय तत्परिसमाप्तौ यवनिकया तिरोधान रूपं निष्क्रमणं दर्शनीयम्। आ० भा० भाग २, पृ० ४२०।

४. ना० ल० को० पृ० १३ पं० २६५ ३०३।

५. वही पृ० ३०२ ३

होना चाहिए।^१ वस्तुतः भरत द्वारा एक वर्ष की सीमा औपचारिक है, क्योंकि रामायण एवं महाभारत की कथाओं में चौदह और बारह वर्षों का समय लगता है, अतः यत्ननिष्पाद्य कार्यों का विभाजन आवश्यक है। लोक में घटित वृत्त यहाँ जितने वर्षों में प्रस्तुत होता है उसकी परिगणना उसी के अनुरूप होती है। शेष वर्ष अविधमान से हो जाते हैं।^२ मारीच का वध और सुग्रीव के राज्याभिषेक के द्वारा कई वर्षों का सकेत हो जाता है। अतएव सहस्र वर्षों की कथा भी थोड़े-से वर्षों के माध्यम से प्रकट की जाती है। यह सब कार्य के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है।^३ इसी दृष्टि से उत्तररामचरित में प्रथम एवं द्वितीय अंक तथा शाकुन्तल के पंचम और सप्तम अंक का अन्तर वर्षों का है और उचित है।

अंक में पात्रों की उपस्थिति—नाटक और प्रकरण के प्रत्येक अंक में नायक की उपस्थिति सामान्यतया अपेक्षित है। अकातर्गत कथांश रगमच पर प्रयोज्य होता है और वह दृश्य होता है। दशरूपक और भावप्रकाशन में स्पष्ट उल्लेख है कि दृश्य इतिवृत्त का प्रयोग अंकों के द्वारा होता है।^४

भरत ने अंक की परिभाषा, स्वरूप, प्रनिपाद्य तथा उसकी अवधि का विचार कर अर्थोपश्लेषको के सम्बन्ध में विचार किया है। दृश्य काव्य के अन्य अनेक भेदों या उसके प्रस्तुत करने की 'स्वगत' आदि पद्धतियों का विवरण इस प्रसंग में प्रस्तुत न कर चित्राभिनय के अन्तर्गत किया है। क्योंकि स्वगत, प्रकाश, नियत-श्राव्य, अश्राव्य आदि विधियाँ अभिनय के प्रसंग में विशेष रूप से प्रयोज्य होती हैं। नि.सन्देह इन विधियों के द्वारा भी इतिवृत्त अज्ञान, विक्रमित होता है। अतः परवर्ती आचार्यों ने इन सब विधियों की परिगणना दृश्य इतिवृत्त के अन्तर्गत ही की है।

दृश्य-भेद

इतिवृत्त का दृश्य अंश ही प्रधान अंश है। उसके भेद दो हैं—श्राव्य और अश्राव्य। श्राव्य भी दो प्रकार का होता है—सर्वश्राव्य और नियतश्राव्य। सर्वश्राव्य को प्रकाश शब्द से भी संबोधित किया जाता है, उसे प्रेक्षक सुनते हैं, परन्तु नियतश्राव्य नट-निहित इतिवृत्त का अंश है। नियतश्राव्य का अंश ही सीमित व्यक्तियों के लिए श्राव्य होता है, नियत श्राव्य का भी जनान्तिक और अपवारित इन दो विधियों द्वारा प्रयोज्य है। जनान्तिक के द्वारा किसी पूर्व वृत्त का सूचन एक पात्र दूसरे पात्र के कानों में कहकर करता है, इसमें त्रिपताका नाम की हस्तमुद्रा का भी प्रयोग होता है। अपवारित में किसी गोपन रहस्य का उद्घाटन होता है, उसका सम्बन्ध पात्र से, अन्य से तथा प्रत्यक्ष एवं परोक्ष से रहता है। अश्राव्य तो स्वगत या आत्मगत कथा का

१. अंकच्छेदं कृत्वा मासकृतं वर्षसंचितं वाऽपि ।

तत्सर्वं कर्तव्यं वर्षाद्ूर्ध्वं न तु कदाचित् ।

यः कश्चित् कार्यवशादागच्छति पुरुषः प्रकृष्टमध्वानम् ।

तत्राप्यंकच्छेदः कर्तव्यं पूर्वतत्त्वज्ञैः । ना० शा० १८।३१-३२ (गा० ७० सी०) ।

२. कार्यग्रहणं ह्येतदर्थं मुनिना कृतम् । यत्रहि यत्ननिष्पाद्यं संचितं तदेव वर्षं गण्यते । वर्षान्तराणि तु तत्र विधमानान्यपि अविधमानकल्पानि । अ० भा० माग २, पृ० ४२३ । *

३. तदेतद् बहुकालं प्रस्येय नाके ना० ल० को० पृ० १३

४. दृश्यमकैः प्रदर्शयेत् १३३क द० क० मा० प्र० पृ० २१६, प० १४

अश है जिसका प्रयोग पात्र एकाकी भी करता है और दूसरे की उपस्थिति में भी । दत्ता के प्रथम अंक में ऐसे ही स्वगत की योजना की गई है, जिसमें अन्य पात्र भी उपस्थित है । परन्तु तीसरे अंक की कथावस्तु में पर्याप्त समय तक एकाकी ही वासवदत्ता स्वगत-भाषण करती है । इनके अतिरिक्त आकाशभाषित के द्वारा भी कथांश को प्रस्तुत किया जाता है । अतः कथा का कुछ अंश उसमें भी वर्तमान रहता ही है । कथा का अधिक भाग सर्वश्राव्य शैली में ही विकसित होता है । परन्तु यह स्मरणीय है कि जनान्तिक और अपवादित या आकाशभाषित आदि प्रयोग की नाट्यधर्मी विधियाँ हैं, अन्यथा लोकाचार में उनकी उपयुक्तता सिद्ध नहीं हो सकती ।

अर्थोपक्षेपक

भरत ने अंक के अतिरिक्त पाँच अर्थोपक्षेपको का भी उल्लेख किया है । इन्हीं के माध्यम से कथा में शृङ्खलाबद्धता आती है । कथा का यह सूच्य अश नीरस या अनुचित होने के कारण अंक के माध्यम से दृश्य रूप में प्रयोज्य नहीं होता । सूच्य अर्थोपक्षेपण की निम्नलिखित पाँच प्रणालियाँ हैं—विष्कम्भक, प्रवेशक, चूलिका, अकावतार और अकमुख ।^१

विष्कम्भक—विष्कम्भक का प्रयोग पुरोहित, अमात्य और कंचुकी आदि मध्यम कोटि के पात्रों द्वारा होता है । नाटक की मुख-संधि में ही इसका प्रयोग होता है । चारायण के अनुसार इसका प्रयोग नाटक और प्रकरण दोनों में होता है तथा विष्कम्भक प्रवेश के स्थानीय ही होता है । पात्रभेद ने विष्कम्भक के दो भेद होते हैं—शुद्ध और सकीर्ण । शुद्ध विष्कम्भक में केवल मध्यम पात्र होते हैं अनएव भाषा सस्कृत होती है या शौरसेनी प्राकृत । परन्तु सकीर्ण में मध्यम और अधम दोनों प्रकार के पात्रों का प्रयोग होने से स्वभावतः उनकी भाषा भी सस्कृत-प्राकृत मिश्रित होती है । प्राकृत भी बहुत नीचे स्तर की । धनजय और रामचन्द्र-गुणचन्द्र के अनुसार विष्कम्भक में अतीत और भावी घटनाओं का सूचन होता है ।^२ विष्कम्भक का प्रयोग अंक के आदि में, आमुख के बाद अथवा प्रथम अंक के आरम्भ में होता है । कोहल के अनुसार प्रथम अंक के आदि में प्रयोग उचित होता है । यह दो अंकों के मध्य के कथासूत्र की शृङ्खला है परन्तु इसका प्रयोग दो अंकों के मध्य भी देखा गया है । शकुन्तला नाटक में तृतीय अंक के उपरान्त और चतुर्थ अंक से पूर्व । परन्तु अंक के मध्य या अवसान में इसका प्रयोग नहीं होता । नाट्यदर्पणकार ने इसे अंक-सहायक माना है ।^३ अतः विष्कम्भक इतिवृत्त के रूप में, अतीत की एक शृङ्खला के रूप में और दो अंकों की कथा की शृङ्खला के रूप में प्रयुक्त होता है । इसका प्रयोग निश्चित रूप से अंक के आरम्भ में ही होता है ।

प्रवेशक—प्रवेशक का प्रयोग नीचे पात्रों के द्वारा प्रायः प्राकृत भाषा में होता है । प्राकृत भी मागधी और आभीरी आदि कोटि की होती है । आतृगुप्त, सागरनंदी और शारदातनय के

१. ना० शा० २५।५-२४, द० रू० १०३३-३७, भा० प्र०, पृ० २१६-२२० ।

२. ना० शा० १६११० (ना० ओ० सी०), द० रू० ११५८, ना० द० ११२२ पर विवृत्ति, पृ० ३३ ।

३. ना० शा० १६१११-११२ (पृ० ओ० सी०) । द० रू० ११५६-६०क, ना० ल० को—आह चारायणः प्रकरणे नाटकयोर्विष्कम्भक इति पृ० १६, ना० द० ११२४ ।

४. अंकादाविति प्रथमेऽङ्के आमुसादूर्ध्वम् अन्येषु पुनराङ्के इति सप्तमं सर्वे सममनति कोहल पुनरेत प्रथमाकाद वेवेन्द्यति ना० द० ११४ पर विवृत्ति पृ० ३४

मत से संस्कृत भाषा का प्रयोग हो सकता है यदि विट या ब्राह्मण पात्र हो। नीच पात्रों के द्वारा प्रयोज्य होने के कारण उदात्तवचनों का विन्यास इसमें नहीं होता। नाटक और प्रकरण दोनों में ही इसका प्रयोग होता है। बिन्दु आदि का संक्षेपार्थ लक्ष्य कर दो अंकों के मध्य में इसका प्रयोग होता है। प्रवेशक की योजना कई उद्देश्यों से होती है। इसके द्वारा समय उदयास्त, रस-परिवर्तन, अंक का आरम्भ और कार्य आदि का भी संकेत होता है। मेतुबध आदि घटनाओं का सम्बन्ध बहु-संख्यक पात्रों से हो, दृश्य-रूप में जिनकी अवतारणा संभव नहीं हो, उन सबकी योजना प्रवेशक के द्वारा होती है। दीर्घकालव्यापी घटनाओं का भी सूचन संक्षिप्त रूप में प्रवेशक के द्वारा होता है। युद्ध, राज्य-भ्रंश, मरण और वध आदि के दृश्य अंक में अभिनेय नहीं हैं। अतः उनका भी प्रयोग प्रवेशक द्वारा ही होना उचित होता है।^१

अभिनव भारती में अन्य आचार्यों के मतों के विश्लेषण से यह अनुमान किया जा सकता है कि रंगमंच पर ऐसे दृश्यों की अवतारणा के सम्बन्ध में प्राचीन आचार्यों में मतैक्य नहीं था। इन आचार्यों के मतानुसार व्याघ्रिज और अभिघातज मरण के दृश्य रंगमंच पर ही प्रस्तुत किये जा सकते हैं। अभिनवगुप्त का मत इन आचार्यों के नितान्त प्रतिकूल है, वे मरण या वध के दृश्यों को इसीलिए नहीं प्रस्तुत करना चाहते, क्योंकि दृश्य रूप में प्रस्तुत होने पर सामाजिकों के हृदय में विरसता उत्पन्न होती है और नाट्य-रस में बाधा भी।^२ नायक में वध का सूचन तो प्रवेशक में भी निषिद्ध है। अंक में दिवसावसान तक कार्य समाप्त न हो सके तथा प्रयोग-बहुलता के कारण अंक में कथांश की समाप्ति न होती हो, तो इन सबका प्रवेशक के द्वारा ही सूचन होना चाहिए। क्योंकि अंक के विकृष्ट होने से उसका प्रयोग खेदजनक होता है, अतः प्रवेशक की सबसे बड़ी विशेषता है परिमित वागात्मकता और प्रयोजन है लम्बी घटनाओं का संक्षेप में सूचन जिससे कि प्रेक्षकों का उत्साह नाट्य-प्रयोग के प्रति बना ही रहे। प्रवेशक का प्रस्तुतीकरण गद्य-पद्य दोनों के द्वारा किया जाता है। सागरनदी ने अन्य आचार्यों की अपेक्षा प्रवेशक का विस्तारपूर्वक विचार किया है। परन्तु वह सारी विचारधारा नाट्यशास्त्र के अठारहवें और उन्नीसवें अध्यायों में प्रतिपादित विचारों का ही उपबृंहण है।^३

चूलिका—चूलिका घटनाओं के सूचन की एक विशिष्ट विधि है। परन्तु अर्थोपक्षेपण की अन्य चारों विधियों से यह भिन्न है क्योंकि इसका सूचन रंगमंच पर नहीं होता अपितु यवनिका के भीतर से होता है। चूलिका के द्वारा अर्थ का निवेदन ही होता है। सूचना देने वाले पात्र भी निम्नकोटि के सूत, मागध और नदी आदि होते हैं। विष्कम्भक और प्रवेशक की योजना तो दो अंकों के मध्य होती है या अंक के आरम्भ में (विष्कम्भक), परन्तु चूलिका का प्रयोग अंक के मध्य में होता है। शिगभूपाल ने चूलिका के एक और भेद खण्ड-चूलिका की कल्पना की है, दोनों में ही पात्रों के बहिर्गमन और निष्क्रमण का अवसर नहीं होता, अतः अंक के आरम्भ में ही प्रयुक्त होती है।^४

१. ना० शा० १६।११४ (गा० ओ० सी०), ना० द० १।२५, द० रू० १।६०ख-६१क, सा० द० ६।२८।

२. अ० भा० भाग २, पृ० ४२७।

३. ना० ल० को० पं० ३०५-३६०।

४. ना० शा० १६।११३ गा० ओ० सी० द० रू० १।६१ ख न० लै० को० ४३७-३६ सा० द० ६।३६, भा० प्र० पृ० २१७ पं० १७ र० सु० १।२८२ १८४

एक अंक के समाप्त होते-होते ही विच्छेद हुए बिना ही दूसरे अंक की कथावस्तु का सकेत हो जाता है, मानों दूसरे अंक का उस सूचन के द्वारा अवतरण हो जाता है। इस अकावतार में वीजार्थ (की युक्ति) की योजना रहती है।^१ मालविकाग्निमित्र के प्रथम अंक के समाप्त होने से पूर्व ही द्वितीय अंक में मालविका द्वारा गीत-नृत्य-प्रधान प्रयोज्य छलिक नाट्य का सकेत दे दिया गया है। अकावतार का प्रयोग अंक से बाहर नहीं, अंक में ही होता है, जैसा कि विष्कम्भक या प्रवेशक का होता है। अतः अर्थोपक्षेपण के भेद के रूप में इसका कोई औचित्य नहीं मालूम पड़ता। कोहल ने अकमुख, अकावतार और चूलिका की परिगणना अंको के भेद के अन्तर्गत की है, अर्थोपक्षेपण में नहीं।^२

अंकमुख—अकमुख में समस्त कथा के सारे रूप का सूचन किया जाता है। इसकी योजना प्रायः अंक के आरम्भ में होती है। भरत नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में विभिन्न परिभाषाएँ हैं। परन्तु सबसे भावी कथावस्तु के श्लिष्ट रूप में उपक्षेपण का भाव प्रतिपादन किया गया है। प्रयोक्ता पात्र स्त्री या पुरुष भी हो सकते हैं। धनजय की परिभाषा स्पष्ट नहीं है। उनके अनुसार छूटे हुए अर्थ (वस्तु) सूत्र का सूचन होता है। वस्तुतः अकास्य और अकावतार की परिभाषाएँ बहुत स्पष्ट नहीं हैं। उन्होंने भरत का अनुसरण नहीं किया है।^३

पाँचों अर्थोपक्षेपको में विष्कम्भक और प्रवेशक अधिक महत्त्वपूर्ण हैं, इन दोनों के माध्यम से दीर्घकाल-व्यापी घटनाओं का सूचन होता है। इनकी विशेषता होती है परिमित वागात्मकता। इनके अतिरिक्त शेष तीन उतने महत्त्वपूर्ण नहीं हैं, उनसे भविष्य की घटनाओं का सूचन होता है, उत्तरोत्तर उनकी अवधि न्यून होती जाती है। कुमार स्वामी के अनुसार अकास्य और अकावतार की योजना अंक में ही होती है। विष्कम्भक और प्रवेशक का प्रयोग अंको के बाहर होता है और चूलिका का प्रयोग अंक में ही होता है परन्तु यवनिका के भीतर से ही।^४

समाहार

भरत द्वारा समस्त कथावस्तु का स्रोतगत, अवस्थागत, उपायगत और अगगत विभाजन भरत की विश्लेषणात्मक दृष्टि का परिचायक है। कथावस्तु के समीचीन सगठन के लिए पंच सधियो और ६४ सध्यगों, सध्यंतरो और लास्यांगो की परिकल्पना से भरत का वस्तु-विधान नितान्त शास्त्र-सम्मत हो जाता है, क्योंकि लोक-जीवन तथा व्यक्ति के भाव-लोक में घटनाओं की जैसी क्रिया-प्रतिक्रिया होती है, उनका ही समानांतर करके कथावस्तु का यह रूप भरत ने प्रस्तुत किया है। मूलतः इस प्रकार की कथा-वस्तु की परिकल्पना का उद्देश्य है कि कल्पित पात्रों के चरित्र का समुचित विकास हो और वह रसात्मक भी हो। चरित्र की उदात्तता या नालित्य

१. ना० शा० १६।११५ (गा० ओ० सी०), द० रू० १।६२ख, ना० द० १।२७क, भा० प्र०, पृ० २१८; सा० द० ६।४०, र० सु० ३।१६१ख-१६०, प्र० रू०, पृ० ११६।

२. निर्धाकोऽङ्कवताग्रेण चूडयाङ्केमुखेन वा।

अनया त्वयिया अंकस्य त्रैविध्यमुच्यते।

अ० मा० भाग २, पृ० ४१७ पर कोहल के नाम पर उद्धृत पंक्तियाँ।

३. ना० शा० १६।११६ (गा० ओ० सी०), ना० ल० को० पं० ४०६, भा० प्र० ३१७, ना० द० १।२६, सा० द० ६।४१, द० रू० १।६३

४. रत्नायण पृ० ११६६११

आदि का प्रभाव मन पर हो । मद्रुतौत ने मरत के इस दृष्टिकोण को स्पष्ट प्रकट किया है । लक्षण, अलंकार, गुण, दोष, शब्द-वृत्तियाँ और मध्यग आदि एक-दूसरे से अनुकूलता-पूर्वक सम्मिलित हो रसोदय की ओर गतिशील होते हैं । वस्तु-विकास की परिणति रसोन्मेष में ही होती है ।^१

१. एवं प्रकारं यत्किञ्चित् वस्तुजातं (कथापितम्)

अनूनाधिकसामग्री परिणामोन्मेषद्रसम् । (मद्रुतौत)

इति सम्भावनाप्राप्तया हि यन्लोके सम्भाव्यते परमार्थम् तत् —

वस्तुनो लोकोत्तरत्वेनैव संभारेण युक्ता कवि बाणी इठादेव रसमयी
भवति विधि तत्र तात्पर्यम् अभिनव गुप्त)

पात्र-विधान की पृष्ठभूमि

नाट्य में पात्र का विशेष महत्त्व है। पात्र के शील-स्वभाव, आचार-विचार, आहार-व्यवहार और अवस्था एवं प्रकृति की विभिन्नता एवं विविधता की पृष्ठभूमि में कथावस्तु परिपल्लवित होती है। देश, काल और परिस्थिति के आलोक में मानव का जीवन-पुष्प विकसित होता है। उसका सौरभ और रस तो उसी पात्र में छलकता है, तभी वह नाट्य-रस आस्वाद्य होता है। रूप और रस की रंगभूमि में ये पात्र ही (नायक-नायिका आदि) तो होते हैं, जो उसे प्राण देते हैं, गति देते हैं। भास के उदयन और वासवदत्ता, कालिदास के दुष्यन्त और शकुन्तला तथा भवभूति के राम और सीता का कवि-कल्पित जीवन केवल कवि की कला-दृष्टि की ही सृष्टि नहीं है, उस पर समग्र जातीय जीवन की सामाजिक, धार्मिक और सांस्कृतिक चेतना का भी प्रभाव है।

इसलिए नाट्य में पात्र (नायक-नायिका आदि) का महत्त्व असाधारण है। उसको प्रस्तुत करने की कला भी असाधारण होती है। इसी महत्त्व को दृष्टि में रखकर भरत ने नाट्य-शास्त्र में पात्र-विधान की व्यापक परिकल्पना की है। यह विधान समान रूप से कल्पनाशील कवि, प्रयोक्ता और प्रेक्षक के लिए उपयोगी है। परवर्ती आचार्यों ने भी पात्र-विधान के सदर्थ में भरत के ही विचारों का उपवृंहण किया या भेद-विस्तार के लिए नवीन नामों की परिगणना की है, परन्तु उनके भेद-विस्तार में भरत की-सी मौलिक चिन्तन-धारा का परिचय नहीं प्राप्त होता।

पात्र : जीवन की शाश्वत धारा के प्रतीक—भरत ने पात्र-विधान (नायक-नायिका आदि विवेचन) को बहुत महत्त्व दिया है और उसके विचार की पीठिका भी बहुत ही व्यापक है। उसके विश्लेषण से ऐसा अनुभव होता है कि भारत जैसे विशाल राष्ट्र के विभिन्न अंचलों में रहने वाला नाना रूप-रंग, वेशभूषा, शील स्वभाव, आचार-व्यवहार और अवस्था एवं प्रतीक की दृष्टि से विभिन्न और विविध नर-नारी के लोक-जीवन को देखा-परखा था। यही कारण है कि उपर्युक्त विषय का विश्लेषण करते हुए नायक एवं नायिका आदि के वर्गीकरण के लिए कई आधारों की कल्पना की है भरत द्वारा प्रतिपादित विवेचन पर

(तत्र) का भी प्रभाव है और काम मनुष्य जीवन की मादक ऊष्मा भी तो है पुरुषाथ साधन मे प्रवृत्त नायक सम्भवतः सबसे अधिक काम भाव से ही प्रभावित रहता है इस सत्य की पुष्टि उन्होंने विस्तार से की है। तदनन्तर शील, स्वभाव और प्रकृति आदि के आधार पर पात्रों का वर्गीकरण किया है। भरत ने यह स्वीकार किया है कि स्त्रियो और पुरुषों की प्रकृति विचित्र और विविधताशाली होती है। पर उनमें से प्रत्येक की कल्पना और उल्लेख सम्भव नहीं है। अतः सामान्य रूप से उनका वर्गीकरण किया गया है और नि सन्देह वे तर्क-सम्मत एवं उस युग के जीवन के अनुरूप भी है।^१

मानव-चरित्र में काम भाव की प्रबलता—पात्रों के जीवन-स्वरूप की जैसी कल्पना नाट्यशास्त्र में की गई है और उसका प्रकृत रूप संस्कृत नाटकों में जैसा प्रस्तुत किया गया है, उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि शृंगार और वीर ये जीवन के प्रधान रूप हैं, जिनकी ओर आचार्यों और कवियों की दृष्टि रही है। यो वीरता अर्थमूलक और धर्ममूलक भी होती है, पर अधिकतर (नाटको मे) उसमे काममूलकता का भाव ही वर्तमान है। सब भावों के मूल में काम-भाव वर्तमान रहता है। वही काम इच्छा-गुण-सम्पन्न होने पर अनगिनत रूपों में कल्पित होता है।^२ क्योंकि मानवीय इच्छा की कोई सीमा-रेखा नहीं है। यो सामान्य रूप से लोक-जीवन में धर्मकाम, अर्थकाम और मोक्षकाम ये तीन रूप दिखाई देते हैं। परन्तु नाट्य में पात्र के रूप में नर-नारी का जीवन जहाँ प्रस्तुत होता है, वहाँ काम की प्रबलता रहती है। अन्य कामों से इस (शृंगार) काम की पर्याप्त भिन्नता है। कामरूप इच्छा तो समान रूप से सुख के साधन या प्रत्यक्ष रूप से सुख की प्राप्ति के लिए होती है। पर धर्म और अर्थ तो स्वयं सुखरूप नहीं हैं, वे सुख के साधन हैं। साक्षात् धर्म के द्वारा अप्रत्यक्ष स्वर्ग (कामना) के लिए अनन्त सुख-साधनों का उपार्जन होता है। मोक्ष का सम्बन्ध बाह्य साधन से नहीं, आत्मिक विकास से है, और वह परमानन्द विश्रान्ति रूप होने के कारण सुखात्मक ही है। पर वह आनन्द परम दुर्लभ है, अतः लोक-हृदय-सवेद्य नहीं है। स्त्री-पुरुष का संयोग तो साक्षात् सुख का साधन होता है। अतः उस सुख-साधन के लिए मनुष्य (प्राणी) मात्र में सहज इच्छा रहती है। उसी अर्थ में जीवन की अन्य वृत्तियों की अपेक्षा काम-वृत्ति का प्रभाव मनुष्य पर सर्वाधिक रहता है। उस विशुद्ध काम-भाव से सारा लोक (अर्थ) अनुरजित रहता है और धर्म भी। रामकथा के प्रतिनायक रावण के नाश के मूल में सीता-प्रत्यायन की ही कामप्रेरणा है। कामदक का यह कथन नितान्त उचित है कि नारी का नाम ही आह्लादक है। इसीलिए स्त्री-पुरुष के काम-भाव के प्रदर्शन से नाट्य में लोक-हृदय-सवेद्यता का संचार होता है।^३

भरत-कल्पित पात्रों का जीवन ऐहिकतामूलक—पात्रों के जीवन का जो स्वरूप भरत ने प्रस्तुत किया है, वह निश्चय ही ऐहिकतामूलक है। उनके चरित्र की कल्पनाओं, मात्त्विक

१ स्त्रीया पुंसा च यद्यपि विचित्रा. स्वभावास्तथापि प्रतिपदमशक्यकलना इति प्रकृतित्रयेण ते सर्वे शक्यसंग्रहा इति प्रकृतित्रयं वक्तव्यम् । अ० मा० भाग ३, पृ० २४८ ।

२. प्रायेण सर्वभावानां कामान्निष्पत्तिरिष्यते ।

सचेच्छागुणसम्पन्नो बहुधा परिकल्पितः ॥ —ना० शा० २१।६५-६६ (मा० ओ० सो०) ।

३ तेन च सर्वार्थोत्पत्त्यते स्त्रीति न म पि सहादीति सं ४ ५२ तथापि तत्स्पष्टे लोको-
परोऽर्थो तेनैव —अ० मा० भाग १ पृ० १८६

विभूतियों महनीय उदात्तताओं के मूल में लासित्य और सौन्दर्य की प्ररणा सदा बतमान रहती है। इस प्रकार जीवन के सम्बन्ध में भरत की चिन्तन-धारा की तुलना फ्रायड के काममूलक सिद्धान्तों में की जा सकती है। भरत ने मनुष्य जीवन में काम-भाव की प्रधानता प्रतिपादित की है और स्त्रियों को उस परम आराध्य सुख का मूल माना है। मनोवैज्ञानिक विचार-वेत्ताओं की दृष्टि से जीवन की समस्त प्रवृत्तियों के मूल में कामसुख की उपलब्धि और उसकी कुण्ठा ही है।^१

चरित्र-रचना में लौकिक सुख-दुःख का मधुर रस—नाट्य में प्रधान इतिवृत्त होता है और इतिवृत्त का एक मुख्य फल होता है। उस फल के भोग की सज्ञा 'अधिकार' है। अतएव फल का भोक्ता अधिकारी नाट्य का प्रधान पात्र अथवा नायक होता है। क्योंकि नाट्य की समस्त घटनाओं का अवसान फल के रूप में उसी में होता है वही बीज-बिन्दु आदि-संवलित नाटक के नाट्य का अन्त करता है, धर्म, काम, अर्थ रूप फल का भागी होता है।^२ सीता प्रत्यायन में न जाने कितनी प्रधान और अवान्तर घटनाओं की परिकल्पना की गई है, परन्तु सीता के प्रत्यायन रूप फल का भोक्ता तो राम ही है। वस्तुतः वह न केवल नाट्य की विकासमूलक अवस्थाओं और उपायमूलक अर्थप्रकृतियों का ही केन्द्र हो जाता है अपितु वह नाट्य के प्रधान रसों का भी स्रोत हो जाता है। नायक नाट्य का वह केन्द्र-बिन्दु है, जहाँ से जीवन की किरणों का आलोक फूटता है, जिसमें वीरता का दर्पित तेज भी होता है तो प्रभात का मंद मधुर आलोक भी और चन्द्र-किरणों की उर्मिलस्निग्ध ज्योत्स्ना भी। इन्द्रधनुष की सतरंगी सुख-दुःखमिश्रित छवि उसमें आलोकित होती है। भरत ने अपनी कल्पना के नायक और नायिका एवं सहायक पात्रों के जीवन की विविधता और विभिन्नताओं में से राजा, अमात्य, देवी, वेश्या, श्रेष्ठी और विदूषक आदि ऐसे सामान्य रूपों को प्रस्तुत किया है, जो अंग-संगठन, रूप-रंग, शील-स्वभाव, आचरण की शुद्धता एवं अपनी प्रकृति आदि की दृष्टि से समाज में प्रतीक बन चुके हैं। उनका प्रचलित रूप लोक-हृदय-संवेद्यता प्राप्त कर चुका है, क्योंकि नाट्य में तो जीवन का वह प्रकृत रूप ही हृदय-ग्राही और उपयोगी होगा जो लोक-हृदय-संवेद्य हो। जिस प्रकार कथावस्तु और रस के लिए लोक-हृदय-संवेद्यता अत्यावश्यक है, उसी प्रकार प्रधान पात्र एवं अन्य पात्रों के चरित्र का भी तो वस्तु और रस के साँचे से ही सृजन होता है। निःसन्देह इस सृजन के मूल में एक आदर्श का भाव अवश्य वर्तमान रहता है। प्रधान पात्र का चरित्र उदात्त और धीर हो, अनुकरणीय हो तथा जिसका पर्यवसान दुःख में नहीं, सुख में हो।^३

आर्यों ने जीवन में मुख्यतः आनन्द की ही परिकल्पना की। इसीलिए नाट्य के केन्द्र में

१. भूयिष्ठमेव लोकोऽयं सुखमिच्छति सर्वदा।

सुखस्य हि स्त्रियो मूलं नानाशीलाश्च ताः पुनः। ना० शा० २२।६७ (गा० ओ० सी०)।

तथा—We reckon as belonging to 'sexual' all expressions of tender feeling, which spring from the source of primitive sexual feelings... Collected Lectures Vol. II, p. 299.

२. बीजविन्दादिसंवलितस्य नाटकस्य नाट्यमन्तं नयतीति नायकः।

स एव धर्मकामार्थफलभाग भवति। ना० ल० को० पं० २५०-२६०।

३. स्वच्छन्द स्वादुरसाधारो वस्तुच्छायामनोहरः।

सेव्यं सुवर्णनिषिद्ध नाटकव्यमर्गैस्व नायक

र० सु० १५६

स्थित प्रधान पात्र जीवन के आनन्द रस से ही अनुप्राणित रहता है दुःख है पर उन पर विजय पाता हुआ वह सुख और आनन्द की ओर बढ़ता है इसी आनन्द के अनुसंधान की मगल यात्रा में जीवन के चरण-चिह्न चरित्र के रूप में अंकित होते हैं। भरत ने जीवन की विराट् विभूतियों को देखकर, परखकर नाट्य के विभिन्न पात्रों के लिए जीवन का एक सामान्य रूप प्रस्तुत किया है, जिसमें सुख भी है, दुःख भी है, पाप भी है, पुण्य भी है, धर्म है और अधर्म भी। पर अन्ततः जीवन की परम उपलब्धि लोकोत्तर सुख की उपलब्धि है, वह धर्म-काम हो, अर्थ-काम हो, यदि शुद्ध काम हो पर काम का—आनन्द का—भाव वर्तमान रहता है। इसी पृष्ठभूमि में हमें भरत के पात्र-विधान का विश्लेषण करना चाहिए। भरत द्वारा कल्पित नायकों के स्वरूप पर निश्चित रूप से वैदिक काल से वीर काव्य काल तक के इन्द्र और वृत्र, कार्तिकेय और तारकासुर, शिव और मय, राम और रावण तथा कृष्ण और कंस, अर्जुन और दुर्योधन जैसे महान् व्यक्तित्वों का प्रभाव पड़ा है।^१

पात्रों के भेद

नायक-नायिका और अन्य पात्र उतने ही प्रकार के हो सकते हैं जितने कि मनुष्य के विविध प्रकार हैं। परन्तु उनकी क्या कोई सीमा है? मनुष्य की चित्तवृत्ति परस्पर इतनी भिन्न है, और कभी-कभी इतनी समान भी कि उसके आधार पर कोई वर्गीकरण बहुत कठिन है। पर भरत ने उनकी मुख्य विशेषताओं का आकलन कर वर्गीकरण के कुछ आधारों को प्रस्तुत किया है। उनके अन्तर्गत नायक-नायिकाओं की प्रधान विशेषताओं और उनके आधार पर उनके पृथक् रूपों की स्थापना की है। परन्तु नायक-नायिकाओं के गुणाधारित वर्गीकरण से पूर्व मूलतः जीवन की प्रकृति को आधार मानकर नर एवं नारी का तीन भागों में वर्गीकरण किया है, उसमें सब पात्रों का अन्तर्भाव होता है।

पुरुष-नारी पात्रों की त्रिविध प्रकृति—पुरुषों और स्त्रियों की तीन प्रकार की प्रकृति होती है, उत्तम, मध्यम और अधम। जितेन्द्रियता, ज्ञान, नानाशिल्पों में कुशलता, दाक्षिण्य, नाना शास्त्रों में संपन्नता, गभीरता, उदारता, धीरता और त्याग के गुणों से संपन्न होने पर उत्तम प्रकृति होती है। लोक-व्यवहार में चतुरता, शिल्प और शास्त्र में व्युत्पन्नता, विज्ञान एवं मधुरता से युक्त होने पर मध्यम प्रकृति होती है। रूखी वाणी, दुःशीलता, पिशुनता, मित्रद्रोह, अकृतज्ञता, आलस्य, नारियों के प्रति चंचलता, कलह-प्रियता, पाप, पर-द्रव्यापहरिता और क्रोध का भाव होने पर अधम प्रकृति होती है।^२

कोमल हृदय, स्मित भाषिणी, अनिष्ठुर, गुणवर्णन में निपुण, सलज्ज, विनयशील, मधुर, रूपवती, गुण-संपन्न, गभीर धीर स्त्री उत्तम प्रकृति की होती है। मध्यम प्रकृति की नारी उत्तम प्रकृति की नारी से गुणों में किंचित् ही न्यून होती है, पर दोष उसमें अत्यल्प होते हैं। अधम प्रकृति की नारी अधम पुरुषों की प्रकृति के समान ही होती है।^३

१ रामो लोकाभिरामोऽय शौर्यवीर्यपराक्रमैः।

प्रजापालनसंयुक्तो न रागोपहतेन्द्रियः। वा० रा० २।२६-४४, अ० १।२१-२६।

२ ना० शा० २४ २७ (गा० ओ० सी०) कारी स० ३४ २-८

३ ना० शा० २४ १२ (गा० ओ० सी०)

मिश्र प्रकृति—स्त्री और पुरुष की तीन श्रणियाँ शील के आधार पर होती हैं, नृप, अमात्य, सेवक, नृपपत्नी, सेविका आदि उन विभिन्न प्रकृतियों के आधार पर होते हैं। नाट्य में ऐसे भी पात्र होते हैं, जिन पात्रों की प्रकृति उतनी स्पष्ट नहीं होती। वे सकीर्ण पात्रों की कौटि में आते हैं। सकीर्ण पात्रों में अभिनवगुप्त की दृष्टि से कभी अधम प्रकृति के पात्रों की परिगणना होती है और कभी उत्तम-मध्यम प्रकृति के पात्रों की भी। पुरुषों में नपुंसक और नारियों में प्रेप्या अधम ही हैं। इसी प्रकार विट, शकार और चेटी आदि अधम प्रकृति के ही पात्र हैं। पर कभी कभी उनकी समृद्धिशालिता के कारण उनकी प्रकृति में अस्थायी रूप में उत्तम-मध्यम प्रकृति की भी झलक मिल जाती है।^१

नायक के प्रधान चार प्रकार—भरत ने नर-नारी की विविध प्रकृतियों का विश्लेषण कर, उनकी तीन सामान्य प्रकृतियों का निर्धारण किया है। परवर्ती आचार्यों ने उन मानवीय गुण-गणिमाओं का उल्लेख भिन्न शैली में किया है। विश्वनाथ, धनंजय, प्रतापरुद्र और सागर-नदी आदि ने नायक के सामान्य गुणों का उल्लेख किया है। ये उल्लिखित गुण भरत द्वारा उत्तम-मध्यम प्रकृति के पुरुषों के निर्दिष्ट गुण-परंपरा से ही गृहीत हैं। शिगभूपाल, वाग्भट्ट और धनजय ने उस संख्या में परिवृद्धि की है।^२ परन्तु विश्वनाथ और विद्यानाथ ने उन सब गुणों का समाहार करके नायक के इन गुणों का उल्लेख किया है।

नायक, त्यागी, यशस्वी, कुलीन, बुद्धिमान, रूपवान, युवा, उत्साही, दक्ष, प्रजानुरागी, तेजस्वी, चतुर और शीलवान हो।

हमारा अभिप्राय इतना ही है कि नायक के सामान्य गुणों के निर्धारण में इन आचार्यों ने प्रकृति की विशेषताओं के अन्तर्गत गुण नामावली से ही प्रेरणा ग्रहण की है, क्योंकि पुरुषों की उत्तम-मध्यम प्रकृतियों के अन्तर्गत भरत ने १८ विशेषताओं का उल्लेख किया है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र तथा शिगभूपाल ने भरत की इन तीन प्रकृतियों का उल्लेख भी किया है।

भरत ने प्रधान नायक के सम्बन्ध में यह स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि पात्रों में प्रधान नायक वही होता है जो नाट्य के सब पात्रों के व्यसन और अभ्युदय की तुलना में सर्वाधिक व्यसन और अभ्युदय का भागी होता है। सुग्रीव और विभीषण भी समान रूप से व्यसन और अभ्युदय प्राप्त करते हैं परन्तु इन दोनों पात्रों के व्यसनाभ्युदय राम के व्यसनाभ्युदय की तुलना में उतने उत्कर्षशाली नहीं हैं। अतः प्रधान नायक राम ही है, सुग्रीव और विभीषण नहीं।^३

उपर्युक्त मानवीय प्रकृतियों के अन्तर्गत शीलाश्रित चार प्रकार के नायकों की परिकल्पना भरत ने की है। नायकों के सम्बन्ध में शीलाश्रित यह वर्गीकरण परवर्ती आचार्यों द्वारा भी उसी रूप में प्रतिपादित किया गया है। नायिका-भेद की तरह नायक-भेद में सख्या विस्तार की ओर उनकी दृष्टि नहीं गई। चारों प्रकार के नायकों के स्वरूप-निर्धारण में प्रकृत्यन्तर्गत गुणनामावली

१. ना० शा० २४।१३-१४।

२. द० रू० २।१०२, सा० द० ३।३५, ना० द० १।६, प्र० रू० १।११-१२, वाग्भट्ट : काव्यानुशासन, पृ० ६२।

३. व्यसनी प्राप्य दक्ष ना युज्वर्ते अभ्युदयेन च

तथा पुरुषमादुस्त प्रधान न यक युवा ना० शा० २४।१३-२२क ग० ओ० सी०

से ही इनको परिपुष्ट किया गया है शीलान्वित नायकों के चार प्रकार निम्नलिखित हैं
धीरोद्धत, धीरललित, धीरोदात्त और धीरप्रशान्त ।^१

नायक में धीरता की अनिवार्यता—विविध प्रकार के नायक अपने शील और प्रकृति के आधार पर उदात्त, ललित, प्रशान्त और उद्धत होते हैं। पर वे धीर अवश्य होते हैं। चारों प्रकार के नायकों की सामान्य गरिमा 'धीरता' ही है। भरत ने चार प्रकार के नायकों के लिए उनकी सामाजिक स्थिति तथा स्वभाव आदि के आधार पर निर्धारित किया है कि राजा धीर-ललित, देव धीरोद्धत, सेनापति और अमात्य धीरोदात्त तथा ब्राह्मण और वणिक् धीरप्रशान्त हो। यद्यपि ये चारों भी अपने वर्ग में एक-दूसरे की अपेक्षा उदात्त, ललित, शान्त और उद्धत होते ही हैं। इसका यह अभिप्राय नहीं है कि नृप में उदात्तता होगी ही नहीं या दिव्य नायक में लालित्य नहीं होगा। वर्ग-विशेष के नायक के जीवन की प्रधान सम्पत्ति को दृष्टि में रखकर यह सामान्य निर्देश प्रस्तुत किया है। विशेष रूप से उल्लेख करते हुए तो नाटक के नायक को 'उदात्त' शब्द से परिभाषित किया है और नियमानुसार नाटक का नायक ऋद्धि और विलास आदि गुणों से युक्त 'राजर्षि' ही होता है। जनक और दशरथ-पुत्र राम तो धीरोदात्त नायक हैं। वस्तुतः सब नायकों के लिए सामान्य गुण-सम्पत्ति तो धीरता में ही निहित है। कोई भी नायक, ललित, उदात्त और प्रशान्त आदि शील-सम्पदाओं में से किसी एक से विभूषित हो सकता है, पर प्रत्येक नायक का धीर होना नितान्त आवश्यक है। यह धीरता ही पात्र को नायक-पद की मर्यादा से विभूषित करती है।^२

परवर्ती आचार्यों के अनुसार उपर्युक्त चार प्रकार के नायकों के क्रमशः निम्नलिखित स्वरूप हैं :

(१) धीरललित—कलाप्रिय, मुखी, कोमल प्रकृति तथा चिन्ता-रहित पात्र धीरललित होता है। शारदाजनय की दृष्टि से यह विलासी, भोग-रसिक तथा रतिप्रिय होता है, जैसे रत्नावली का उदयन नितान्त शृंगारी, कला-प्रिय और धीरललित नायक है।

(२) धीरशान्त—नायक की महाप्रणता, गम्भीरता, क्षमाशीलता और लालित्य आदि गौरवशाली गुणगरिमाओं से 'धीरशान्त' अलंकृत होता है। रामचन्द्र के अनुसार धीरशान्त निरभिमानी, कृपानु, विनयी और न्यायपरायण होता है।

(३) धीरोदात्त—महाप्राण, अतिगम्भीर, क्षमाशाली, स्थिर, अभिमान के भाव गुप्त रखने वाला, दृढ़व्रती धीरोदात्त नायक होता है। विद्यानाथ की दृष्टि में वह कृपावान् भी होता है।

(४) धीरोद्धत—दर्पद्वेष से भरा, मायाछद्मपरायण, अहंकारी, भयंकर, घमडी, चंचल, क्रोधी तथा आत्मश्लाघी पात्र 'धीरोद्धत' नायक होता है। विद्यानाथ की दृष्टि से वह इद्रजाली भी होता है। अच्युतराय ने उद्धत को नायक का चौथा भेद स्वीकार ही नहीं किया है।^३

२

१. ना० शा० २४।२६-२८ (मा० ओ० सी०)।

२. नहि जनक प्रभृतीनां रामादीनामपि वा धीरललितत्वम्। यदाह—धीरोदात्तः जयति चरितं राम-विष्णो अ० मा० भाग २ पृ० ४१४

३. मा० प्र० पृ० ६२ ना० द० १-६, द० रू० २ ४४ ४५ सा० द० ३ ३७ ४०

परवर्ती आचार्यों की परिभाषाएँ भरत द्वारा प्रस्तुत तीन प्रकृतियों की परिभाषा के विचार-तत्त्वों से प्रभावित ही नहीं है, उन्हीं का आकलन किंचित् परिवर्तन और परिवर्द्धन के साथ किया गया है। धीरोदात्त, धीरललित और धीरप्रशान्त नायकों पर उत्तम-मध्यम तथा धीरोद्धत पर अधम प्रकृति की विचारधारा का स्पष्ट प्रभाव है।

नायक-भेद का एक और आधार

नायक प्रायः दिव्य, राजा या उच्चवंश के होते हैं, प्राचीन काल में ऐसे सम्भ्रान्त एवं कुलीन परिवारों में प्रायः बहुविवाह की भी प्रथा थी। नाट्य के नाटक वैध पत्नी के अतिरिक्त अन्य नारियों से भी शृंगार भाव रखते थे। उनकी काम-प्रवृत्ति के आधार पर शृंगारी नायको की चार श्रेणियों का सकेत शास्त्रीय ग्रन्थों में मिलना है। वे निम्नलिखित हैं :

अनुकूल, दक्षिण, शठ और धृष्ट।

१. अनुकूल नायक वह है जो किसी अन्य नायिका के प्रति आसक्त नहीं रहता, उसकी एक ही नायिका होनी है। जैसे राम की सीता।

२. दक्षिण नायक अपनी ज्येष्ठा नायिका के प्रति सदा रहता है और दूसरी नायिकाओं से अनुराग होने पर भी पूर्वा के प्रति उदासीनता नहीं प्रदर्शित करता।

३. शठ नायक अपनी ज्येष्ठा नायिका का लुक-छिपकर अहित करता रहता है और नवीन नायिका से गुप्त प्रेम-व्यापार चलाता रहता है।

४. धृष्ट नायक अपनी ज्येष्ठा प्रेयसी की जानकारी में अपनी नवीन प्रेयसी के साथ मिलन का मधुर व्यापार करता है और अगो पर मिलन के चिह्नों को देखकर भी लज्जित नहीं होता।^१

विश्वनाथ के अनुसार ये चारो भेद उपर्युक्त चारों भेदों में से प्रत्येक के होते हैं। इस प्रकार नवीन आचार्यों की दृष्टि से ये सोलह भेद हो जाते हैं। इन सोलह नायको में से प्रत्येक के ज्येष्ठ, मध्य और कनिष्ठ ये तीन भेद गुणोत्कर्ष और अपकर्ष के आधार पर होते हैं और कुल भेद अड़तालीस होते हैं।^२

भरत का प्रभाव—वस्तुतः आचार्यों द्वारा कल्पित ये चार भेद मौलिक नहीं हैं। भरत ने नाट्यशास्त्र के सामान्याभिनय तथा वैज्ञिक अध्यायो में स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों की व्याख्या करते हुए इन भेदों के लिए आधार ही नहीं प्रस्तुत किया था अपितु विशिष्ट सन्दर्भ में अनुकूल, दक्षिण, शठ और धृष्ट का प्रयोग भी किया है। इस प्रयोग का विधान इस प्रसंग में है कि प्रेमी-प्रेमिकाओं के साथ अपना प्रेम-भाव (सच्चा प्रेम-भाव, शठता का भाव तथा धृष्टता आदि का भाव) जिस रूप में प्रदर्शित करते हैं, नायिकाएँ नायको के लिए उनके आचार-व्यवहार के अनुरूप ही सम्बोधनों का प्रयोग करती हैं। सच्चे प्रेम-निर्भर नायक के लिए निम्नलिखित सम्बोधनों का विधान है :

प्रिय, कान्त, विनीत, नाथ, स्वामी, जीवित और नन्दन। पर नायक के अनुचित व्यवहार के कारण क्रोध में नायिका द्वारा अत्यन्त रोषावेशपूर्ण सम्बोधन का विधान है।

१. द० रू० २।६-७. सा० द० ३।४१-४५, प्र० रू० २६, काव्य प्रकरण। भा० प्र०, पृ० ६३।

२. एवं ज्येष्ठादिप्रसंख्यता।

शतेऽष्ट चत्वारिंशदस्य नायक कश्चिदल्पिता सा० प्र० पृ० ६३ सा० द० ३।४६ ४१

दुःशील, दुःसाचार, गठ, वाम, विकल्थन, निलज्ज, और निष्ठुर।

‘अनुकूल’ और दक्षिण नायकों के भेद के लिए प्रिय, कान्त, नाथ तथा विनीत में पर्याप्त आधार है। क्योंकि प्रिय विप्रिय कार्य नहीं करता, अनुचित भाषण नहीं करता। अतः ‘अनुकूल’ के निकट है। नाथ, विनीत, कान्त आदि दक्षिण के निकट हैं, क्योंकि इनमें ज्येष्ठा प्रेयसी के प्रसादन का बहुत स्पष्ट भाव वर्तमान रहता है। भरत का ‘शठ’ मधुरभाषी तो होता है पर व्यवहार में वह स्त्री का अहित ही करना है। वह परवर्ती आचार्यों के गठ का आधार है। धृष्ट में भरत ने वाम, विकल्थन और निर्लज्ज आदि अनेक सम्बोधनों के भावों का स्पष्ट विन्यास है।^१

इन सम्बोधनों ने निश्चित रूप से परवर्ती नायक-भेदों के लिए आधारभूमि का कार्य किया। परन्तु, संभव है, प्रेरणा का स्रोत वैशिक अध्याय भी हो। वैशिक अध्याय में कामतत्र को दृष्टि में रखकर स्त्रियों के साथ पुरुषों के विभिन्न व्यवहारों की शास्त्रीय सीमा का पुरुषों के पाँच भेदों की परिकल्पना की गई है—

चतुर—दुःख-क्लेश सहने वाला, प्रणय-कोप के प्रसादन में कुशल होता है। उत्तम—मधुर, त्यागी, विरागी तथा नारी के अपमान को सहन नहीं करता। मध्यम—नारी के किंचित् रोष को देखकर भी विरक्त हो जाता है, समय पर दान देता है। अधम—मित्रों द्वारा निषेध करने पर और नारी द्वारा अपमानित होने पर भी वह उसके प्रेम में आकुल रहता है। सप्रवृत्त—भय और क्रोध की चिन्ता न करने वाला, काम-तत्र में निर्लज्ज होता है।^२

नायक-भेदों पर सामाजिक चेतना का प्रभाव

इन पाँच भेदों का भी प्रभाव इन आचार्यों की कल्पना-वृद्धि पर अवश्य पड़ा है। संभवतः बाद में कल्पित अन्य तीन भेदों ने, पति, उपपति और वैशिक के लिए भी आधार प्रस्तुत किया। पति के रूप में नायक के भेदों का आख्यान तो हुआ ही है। ‘उपपति’ वह होता है जिसे किसी अन्य की पत्नी का प्रेम भी प्राप्त होता है, और ‘वैशिक’ वेशविद्या में कुशल, अत्यन्त रमिक, कला-प्रेमी नायक होता है विट की परम्परा का। वस्तुतः ये विस्तृत भेद तो उस युग की सामाजिक चेतना के प्रतीक हैं। आर्य-जीवन के आदर्श को त्याग विलास-लोलुपता के पक्ष में फँसी जाति के कदर्थ जीवन की प्रतिछवि इन भेदों में झलकती है। भरत ने इन भेदों के लिए निश्चित आधार प्रस्तुत किया था।^३ परवर्ती आचार्यों ने उनका आकलन कर शास्त्रीय रूप दिया।

अन्य प्रधान पुरुष पात्र

आचार्यों की मान्यता—उपर्युक्त नायक-भेदों के अतिरिक्त नायकों के प्रधान-गौण-भाव को दृष्टि में रखकर भोज, धनजय, विश्वनाथ और शिगभूपाल आदि आचार्यों ने भी नायकों की कई विशिष्ट श्रेणियों का निर्धारण किया है। नाट्य के मुख्य फल का अधिकारी तो नायक होता ही है। परन्तु नाट्य में अन्य बहुत से प्रधान पात्र होते हैं, उनमें कुछ तो नायक के सहायक होते हैं

१. वाचैव मधुरोऽस्तु कर्मणा नोपपादकः।

योषितः किञ्चिदप्यर्थः सशठः परिभाष्यते। (आदि) ना० शा० २०।३१६-३१६, ३०१-३०६।

२. ना० शा० २३ ५२ ६२ (गा० ओ० सी०)

३. र० सु० १ ८३ ८५-८८ तथा नीलमणि पृ० (६ १५ तथा ना० शा० २३ २-८)

और कुछ विरोधी भी भोज की दृष्टि में उनके चार भेदा की परिकल्पना की जा सकती है

नायक उपनायक गुण और प्रतिनायक

नायक तो कथा शरीर में सर्वत्र व्याप्त रहता है। उपनायक—नायक के समान ही पूज्य और उत्कृष्ट होता है पर उसे नृप आदि का पद नहीं मिल पाता। अनुनायक—नायक से किंचित् न्यून होता है और कथा-शरीर में विशेष उपयोगी होता है। यह अनुनायक दशरूपक के पताका-नायक के तुल्य होता है, जो मुख्य नायक का भक्त हो, उसके सब कार्यों में योग देता है—जैसे रामकथा में सुग्रीव। प्रतिनायक—मुख्य नायक की योजनाओं का प्रतिरोधी होता है, उसमें भी नायक के तुल्य उत्साह, प्रताप और अभिमान के भाव होते हैं जैसे रामकथा का रावण।

वस्तुतः अनुनायक और प्रतिनायक की संख्या निर्धारित नहीं रहती है। रामकथा में सुग्रीव और विभीषण ये दो अनुनायक हैं पर (महावीरचरित में) परशुराम और रावण दो प्रतिनायक भी। दशरूपक तथा नाट्यदर्पण में पताका-नायक, गौण नायक और प्रतिकूल नायको का उल्लेख बहुत स्पष्ट रूप से किया गया है।^१

भरत की मान्यता

परवर्ती आचार्यों द्वारा प्रस्तुत नायक, उपनायक और अनुनायक आदि भेदों की परिकल्पना का आधार भरत द्वारा प्रतिपादित बाह्य पुरुषों का विस्तृत वर्गीकरण है। पात्रों के स्वरूप-निर्धारण एवं वर्गीकरण के प्रसंग में आठ प्रकार के प्रधान पात्रों का उल्लेख तथा लक्षण प्रस्तुत किया है। (युव) राजा, सेनापति, पुरोहित, मंत्री, सचिव, प्राड्विवाक् तथा कुमाराधिकृत। इनके अतिरिक्त भी बहुत से सहायक पात्र प्रधान नायक के होते हैं। अभिज्ञानशाकुन्तल में पुरोहित, मंत्री, सेनापति पात्र के रूप में हैं और मृच्छकटिक में प्राड्विवाक्।

(युव) राजा—इनमें सर्वाधिक गुण-संपन्न होता है, वह बलवान्, बुद्धि-संपन्न, सत्यवादी, जितेन्द्रिय, चतुर, प्रगल्भ, धृतिशाली, दूरदर्शी, महाउत्साही, कृतज्ञ, प्रियभापी, शूर, अप्रमत्त, कार्य-कुशल, अनुरागवान्, अव्यसनी, धर्मज्ञ तथा नीतिज्ञ होता है।^२ अभिनवगुप्त ने मूल ग्रन्थ में प्रयुक्त नृप और राजा को युवराज का वाचक माना है। यह युवराज भोज के उपनायक के समान ही है।^३ पुरोहित और मंत्री—कुलीन, बुद्धि-संपन्न, नाना शास्त्रों के विद्वान्, स्नेहशील, अप्रमत्त, लोभरहित, विनीत, पवित्र और धार्मिक होते हैं। सचिव—बुद्धिमान्, नीति-संपन्न, आलस्य-रहित, पर-दोष-दर्शन-चतुर, अर्थशास्त्र-कुशल, कुलीन और देशकाल-ज्ञाता होता है। प्राड्विवाक्—व्यवहार और अर्थतत्त्व का ज्ञाता, बहुश्रुत, कार्याकार्य विवेकी, धार्मिक, धीर, क्षमाशील, क्रोधरहित और समदर्शी होता है। कुमाराधिकृत—स्नेहशील, क्षमाशील, विनीत, निपुण, तटस्थ, नयज्ञ, ऊहापोह-विलक्षण और सर्व शास्त्रों में सम्पन्न होते हैं।^४ सेनापति—शीलवान्,

१ तत्र कथाशरीरव्यापी यथोक्तगुणयुक्ता नायकः। नायकाभ्यर्हणीयः सम उत्कृष्टो वा अनवाप्तव उपनायकः। नायकात् किंचिदूनः कथाशरीरे विशेषयोगवाननुनायकः। नायकप्रतिकूलवृत्तिः तदुच्छेदावहमतापानिभानार्थं साहसादिगुणोत्कर्षी धीरोद्धतप्रायः प्रतिनायकः। तथा—

द० सू० २।५-६, ना० द० ४।१३, सा० द० ३।४७ भोज (भरतकोष, पृ० ३०७), २० मु० १६०।

२. ना० शा० २।७६-८०क (गा० ओ० सी०)।

३. युवराजोऽत्र राजशब्देनोक्तः (अ० भा० भाग ३, पृ० २५६)।

४. ना० शा० ४।८०ख ८७ गा० ओ० सी०

सत्य-सपन्न प्रियभाषा आलस्यहोन देशकाल का जाता अनुरक्त और कुनोन होता है ।^१

सहायक पात्र—ये पात्र अपने व्यक्तित्व और सस्कार के कारण प्रधान पात्रों की श्रेणी में होते हैं तथा पुरपार्थ-साधन में प्रवृत्त प्रधान नायक को भिन्न-भिन्न रूप में सहयोग देते हैं। परन्तु राजा अथवा नायक के सहायक अन्य पुरुष-पात्र भी होते हैं। उनमें विदूषक, विट और शंकार आदि का बड़ा महत्त्व है। भारतीय नाटकों में विदूषक का प्रयोग प्रायः सर्वत्र किया गया है। उसके माध्यम से मनोविनोद तो होता ही है पर शृंगार-प्रधान नाटको में प्रेमी-प्रेमिकाओं के मिलन-व्यापार में वह बड़ा सहायक भी सिद्ध होता है। भरत ने ऐसे मध्यम और अधम श्रेणी के कुछ महत्त्वपूर्ण पात्रों का उल्लेख किया है। धीरललित आदि विभिन्न नायकों के सदृश में भिन्न प्रकार के विदूषकों का विधान किया है। भरत की दृष्टि से धीरोद्धत दिव्य नायक के लिए लिखो (ऋषि), धीरललित राजा के लिए राजजीवी, धीरोदात्त सेनापति के लिए धीर, द्विज और धीरप्रणान्त ब्राह्मण के लिए शिष्य।^२ ये विदूषक वियोग-काल में नायक का मनोविनोद करते हैं तथा तरह-तरह की सुरुचिपूर्ण कथाओं के सुनाने में बड़े दक्ष होते हैं। विदूषक के अतिरिक्त शंकार, विट, चेट आदि पात्र भी नाट्य में प्रयोज्य होते हैं। इनकी प्रकृति प्रायः अधम होती है परन्तु सौभाग्य और संस्कारवश कभी-कभी इनमें भी उत्तम-मध्यम भावों का प्रनार हो जाता है।

विदूषक—वामन, दन्तुर, कुब्ज, विकृतानन, खल्वाट, पिगलाक्ष हांता हैं और जाति से द्विज। चार प्रकार के नायकों के विदूषक भी भिन्न रूप-रंग और आकृति के होते हैं। **विट**—रूप-वान्, उज्ज्वलवेश, मेधावी, वैश्योपचार कुशल, मधुर, दक्षिण, कवि और चतुर होता है।^३

शंकार—उज्ज्वल वस्त्र-आभरण सम्पन्न, अकारण क्रुद्ध और प्रसन्न होने वाला, मगध भाषा-भाषी, अनेक विकारों से युक्त और अधम प्रकृति का होता है।^४ **चेट**—कलाप्रिय, वाचाल, विरूप, गंधसेवी, मान्य-अमान्य।

नाट्यशास्त्र एवं परवर्ती आचार्यों के विचारों के निरूपण में दो बातें हमारे समक्ष बहुत स्पष्ट हो जाती हैं। ये परवर्ती आचार्य अपनी प्रतिभा का परिचय देने के लिए भेदों का अधिक विस्तार करते थे, इन भेदों में भी चिन्तन की दृष्टि से किसी मौलिक कल्पना के लिए अवकाश नहीं मालूम पड़ता है। यह तो हमने विस्तार से प्रतिपादित किया ही है कि इन भेदों का भी आधार नाट्यशास्त्र के निरूपण में स्वयं वर्तमान है। भेद के उन बीजों को ही आचार्यों ने परिपल्लवित कर शास्त्रीय रूप दिया।

नायकों के अलंकार

यहाँ यह स्मरणीय है कि प्रधान पुरुष पात्रों की सात्विक विभूतियाँ भी होती हैं, जिनसे उनका व्यक्तित्व निरन्तर प्रतिभाषित होता रहता है जैसे सूर्य के साथ उसकी किरणों का आलोक ये

(१) शोभा मन्मता क्षूरता उत्साह, नीच कार्यों के प्रति घृणा और उत्तम गुणों के प्रति स्पर्धा की प्रकृति रहती है। (२) विलास में घोर संचारिणी दृष्टि दृढ आचरण और श्रमपूर्वक आलाप की प्रकृति रहती है। (३) माधुर्य में अभ्यास के बल पर विपत्तियों की झझा में पात्र की इन्द्रियां शान्त और सुव्यवस्थित रहती है। (४) स्थैर्य में धर्म, अर्थ, काम के साधन में प्रवृत्त होने पर व्यसन के होने पर भी दृढ़ता का भाव रहता है। (५) गांभीर्य में गम्भीरता के प्रभाव से हर्ष, क्रोध, भय आदि की स्थिति में आकृति पर उसका चिह्न नहीं रहता है। (६) ललित में हृदय के आवेग से उत्पन्न, विकार-रहित स्वभाव से उत्पन्न शृंगार की चेष्टा की प्रधानता रहती है। (७) औदार्य में दान, दूसरे का भ्रान, प्रिय भाषण की प्रवृत्ति रहती है। (८) तेज में शत्रु के द्वारा अपमान और तिरस्कार को प्राणों की बलि देकर भी न मर्हने की क्षमता होती है। वस्तुतः पुरुष-पात्रों की यह सात्विक विभूति ही नायकों के चरित्र-निर्माण का पृष्ठाधार है।

क्षूरता, दक्षता, माधुर्य, उदारता, गम्भीरता और तेज के द्वारा ही चरित्र में वह चमत्कार और रस आता है कि वह एक ओर आनन्ददायक होता है तो दूसरी ओर अनुकरणीय भी हो जाता है। भरत ने उन्हीं चारित्रिक विवेचनाओं के आधार पर विभिन्न पात्रों का विभाजन और वर्गीकरण किया है जो अन्य आचार्यों की अपेक्षा अधिक नाट्योपयुक्त है।

नारी पात्र

नायिका नाट्य की प्राण-वाहिनी धारा है, जिसमें जीवन का मर्मस्पर्शी मधुर रस लहराता रहता है। इस जीवन-रस के पान के लिए ही नायक प्राण तक विसर्जन करने को प्रस्तुत रहता है। कवि अपनी काव्य-कला के चरम सौन्दर्य की कोमल सुकुमार सृष्टि करता है और प्रयोक्ता अपनी नाट्य-कला के परम उत्कर्ष को रूपायित करता है। नाट्याचार्य भरत मुनि ने नारी को मुख का मूल, काम-भाव का आलवन और काम को सब भावों का श्रोत मानकर प्रस्तुत विषय का विचार जितने विस्तार से किया है उतनी ही सूक्ष्मता से भी।^१ वस्तुतः भरत ने लेकर विश्वनाथ तक के प्राचीन आचार्यों की विवेचना का यह अत्यन्त प्रिय विषय रहा है। नारी मुख की मूल, त्रिभुवन का आधार और त्रैलोक्यरूपा के रूप में जैवागमों में प्रशंसित गृही है। इस सदर्म में भरत द्वारा नारी के महत्त्व की स्वीकृति नितान्त उचित है।^२

नायिका-भेद का आधार—आचार्यों ने नायिका-भेद के विवेचन के लिए कई प्रकार के आधारों को स्वीकार किया है और उन आधार-भूमियों पर विविध भेदों का विस्तार किया है। नारी की सामाजिक प्रतिष्ठा, आचरण की पवित्रता या अपवित्रता, काम-दशा की विभिन्न अवस्था, वय की विशेषता, अंग-रचना और विभिन्न प्रकृतियाँ आधार-भूमि के रूप में प्रस्तुत की गई हैं। भरत ने इनमें कुछ आधारों को स्वीकार कर नायिका-भेद का विवेचन किया है। फलतः उसमें अनावश्यक विस्तार नहीं है क्योंकि उनकी दृष्टि नाट्योपयोगी नायिका की ओर थी, परवर्ती

१. सर्वस्यैव हिलोकस्य सुखदुःखनिवर्हणः ।

भूयिष्ठ इत्येतं कामः स सुखं व्यसनेष्वपि । ना० शा० २२।१७ (गा० ओ० सी०) ।

२. नारी त्रैलोक्य जननी नारी त्रैलोक्यरूपिणी ।

नारी त्रिभुवनाधरा नारी देहस्वरूपिणी शक्ति सयम तत्र नारायण सह १३ ४४

आचार्यों की तरह रमोपयोगी नायिकाओं की ओर नह।

भरत के नायिका-भेद की विचार सूत्रि—भरत ने नायिका-भेद के लिए चार आधार स्वीकार किए हैं। उनमें स्थूल और सूक्ष्म विचार-तत्त्वों का समन्वय है। नारी के अग-सौन्दर्य के अनिर्वृत्त उमके शील-सौजन्य, आचरण की पवित्रता, जीवन की प्रकृति तथा अवस्था को विशेष महत्त्व दिया गया है। नायिका-भेद के निम्नलिखित कुछ आधार हैं—

- (१) प्रकृति-भेद—उत्तमा, मध्यमा आदि (तीन)।
- (२) आचरण की शुद्धता अथवा अशुद्धता—बाह्या, आभ्यन्तरा आदि (तीन)।
- (३) सामाजिक प्रतिष्ठा—दिव्या, नृपपत्नी, कुलस्त्री, गणिका (चार)।
- (४) कामदशा की अवस्था—वासकसज्जा आदि (आठ)।
- (५) शील—ललिता, उदात्ता, निभृता आदि (चार)।
- (६) अग-रचना और अन्तःप्रवृत्ति—दिव्य सत्त्वा, मनुष्यसत्त्वा आदि (बाईस)।

भरत के आधारों पर ध्यान देने से यह तथ्य नितान्त स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने अपने विचार का आधार मुख्यतः नारी की काम-प्रवृत्ति, शालीनता, सौजन्य, सामाजिक प्रतिष्ठा और कठोरता आदि को बनाया था। अतः उनका विचार व्यापक है। उसमें विविध रूप-रंग और स्वभाव की नारियों का समावेश होता है।

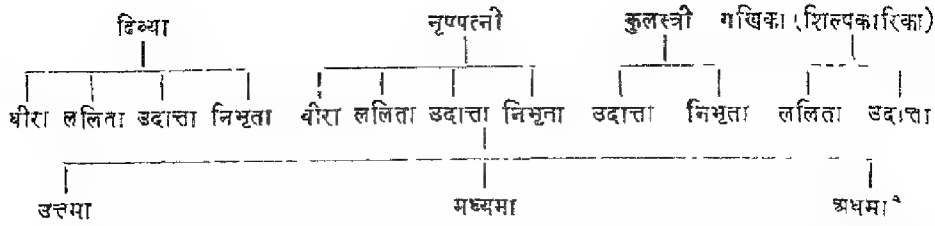
सामाजिक प्रतिष्ठा का आधार—नायक-भेदों की चर्चा के उपरान्त भरत ने नाट्योपयोगी नायिकाओं का बड़ा ही उत्तम विवेचन किया है। रूपक के विभिन्न भेदों में जिस प्रकार नायक विभिन्न वर्ग और सामाजिक स्तर के होते हैं, उसी प्रकार नाटक, प्रकरण, भाण और प्रहसन आदि में विभिन्न वर्ग और सामाजिक स्तर की नायिकाएँ होती हैं। अतः उनको दृष्टि में रखकर यह भेद-विवेचन प्रस्तुत किया गया है। नायिकाओं के निम्नलिखित चार भेद हैं—

दिव्या, नृपपत्नी, कुलस्त्री और गणिका।

दिव्या, विक्रमोर्वशी की उर्वशी है, नृपपत्नी वासवदत्ता है, कुलस्त्री मालती माधव की मालती है और गणिका है मूच्छकटिक की वसतसेना।

इन भेदों के नामकरण से उनकी सामाजिक प्रतिष्ठा का बोध हो जाता है। पुनश्च इन चारों नायिकाओं की प्रकृति भिन्न-भिन्न होती है इसलिए इन चारों के भी ललिता, उदात्ता, धीरा और निभृता आदि चार भेद हैं। दिव्या और नृपपत्नी तो उपर्युक्त चारों गुणों से मुशोभित होती हैं। परन्तु कुलांगना तो उदात्त और निभृत ही होती है। गणिका और शिल्पकारिका तो ललित और उदात्त होती है। गुणों के क्रम से दिव्य और नृप-पत्नी समान हैं। उनमें चारों गुण वर्तमान हैं और शेष में केवल दो-दो ही। भरत ने पाँचवें भेद में शिल्पकारिका का भी उल्लेख किया है और वह भी गणिका के ही तुल्य होती है। शिल्पकारिका का अन्यत्र नारियों के स्वभाव आदि के वर्णन के प्रसंग में विवरण मिलता है। सामाजिक प्रतिष्ठा के आधार पर भरत के अनुसार नायिका-भेद का यह रेखा-चित्र अंकित किया जा सकता है^१—

नायिका



भारत का यह भेद विशिष्ट आधार-भूमि पर है, निराधार नहीं। हमने आरम्भ में यह सकेत किया है कि सामाजिक प्रतिष्ठा और स्तर के आधार पर उन्होंने जो भेद प्रस्तुत किया, परवर्ती नाट्यकार उसमें प्रभावित हुए। कालिदास के नाटकों की नायिकाएँ दिव्या और नृपपत्नी हैं, शूद्रक की गणिका है तथा भवभूति की कुलागना। यह भेद नाट्य-प्रयोग की दृष्टि में रखकर भारत ने प्रस्तुत किया परन्तु इस व्यापक विचार की दृष्टि में न रखने के कारण ही एस० एन० शान्त्री महोदय ने भारत के भेदों को ऐच्छिक और सिद्धान्तहीन कहा है।^२ वस्तुतः परवर्ती आचार्यों के नायिका-भेद के लिए तो भारत ने ही आधार प्रस्तुत किया तथा दोनों की दृष्टि में भी तो बहुत महत्वपूर्ण अन्तर था। भारत ने नाट्य को प्रश्रय देकर विभाजन किया और उन आचार्यों ने रस को।

आचरण की शुद्धता या अशुद्धता का आधार

भारत ने नाट्य-धर्म के संदर्भ में दो प्रकार के कामोपभोग का उल्लेख किया है—बाह्य और आभ्यन्तर। आभ्यन्तर उपभोग की चर्चा नाटक में होती है। बाह्य कामोपभोग वैश्यागत होता है। अतः उसका प्रयोग प्रकरण में होता है। स्त्रियों के नाना प्रकार के सत्व से उत्पन्न तीन प्रकार की आचरण-प्रकृति दिखाई देती है तथा उसीके अनुसार उनका नामकरण भी भारत ने किया है—बाह्या, आभ्यन्तरा और बाह्याभ्यन्तरा। कुलीन अगना आभ्यन्तरा होती है, बाह्या वैश्या होती है और इन दोनों की मिश्र प्रकृति से निर्मित बाह्याभ्यन्तरा यद्यपि वैश्यागना ही होती है पर उसका आचरण नितान्त पवित्र होता है। इन तीन प्रकार की नारियों में से वैश्या का प्रवेश अन्तःपुर में नहीं होता। अन्तःपुर में कुलागना या दिव्या का ही प्रवेश सम्भव है। पुरुरवा के अन्तःपुर में दिव्या उर्वशी का प्रवेश विहित है।^३ यह काम-संगुत्पत्ति रूप-सौन्दर्य के श्रवण, दर्शन तथा अंग की लीलापूर्ण चेष्टाओं से होती है। सीता के रूप-श्रवण से रावण में और शकुन्तला के रूप-दर्शन से दुष्यन्त में काम-भाव उत्पन्न हुआ।^४

१. भारत की दृष्टि से नायिका-भेद की सग्या मूल रूप से चार हैं और ललिता, वीरा आदि भेद से उनकी संख्या बारह हो जाती है और ये प्रत्येक उत्तम, मध्यम, अधम भेद से तीन-तीन होने पर छत्तीस हो जाती हैं।

२. The division seems to be primary and purely arbitrary inasmuch as it does not admit of any basic principle of division adopted by latter Canonists.

—*Laws of Sanskrit Dramas*, p. 211.

३. ना० शा० २२:४६-१२४ (गा० ओ० सी०)।

४. यह कामसंगुत्पत्तिर्ना नावसमुद्भवा

स्त्रीणां च पुरुषाणां उत्तम मध्यम अधम

अन्त पुर मे

अन्य नारी पात्र

राजोपचार मे प्रयुक्त नारियो का विस्तृत विवरण भरत ने इस प्रसंग मे प्रस्तुत किया है। नायिका के अतिरिक्त, राजाओ की अन्य पत्नियों भी होती है, उनकी मर्यादा भिन्न-भिन्न होती है। इसीलिए उनके नाम भी भिन्न है। महादेवी, स्वामिनी और स्थाणिता आदि भिन्न पद और मर्यादा की प्रतीक है। इनके अतिरिक्त मध्य और निम्नश्रेणी की अनेक महिलाओ की नामावली भरत ने प्रस्तुत की है, जो अन्त-पुर के भोग-विनासमय, कलापूर्ण जीवन मे लालित्य और सौन्दर्य के वातावरण का सृजन करती है। भोगिनी, शिल्पकारिणी, नाटकीया, अनुचारिका, परिचारिका, सचारिका, महतरी, प्रतिहारी, कुमारी, स्थविगा और आयुक्ता आदि इसी प्रकार की नारी-पात्र है। इन मध्यम तथा अधम श्रेणी की नारियो का प्रयोग परवर्ती नाटक-कारों ने अपने नाटको मे किया है। प्रतिहारी, वृद्धाधारी और तापसी आदि का प्रयोग भास के स्वप्नवासवदत्तम् मे है। मालविकाग्निमित्र (द्वितीय अंक) मे परिव्राजिका ही अभिनय की उत्कृष्टता की निर्णायिका है।^१ उपर्युक्त अठारह आभ्यन्तर नारी-पात्रो मे गणिका की परिगणना नहीं की गई है, क्योंकि वह सामान्यतया मुसीब नही होती। अतएव उसका प्रवेश अन्त पुर मे निषिद्ध है।

कामदशा पर आधारित भेद—सामान्य अभिनय के प्रसंग मे विविध कामदशाओ का वर्णन करते हुए भरत ने अवस्था-भेद से आठ प्रकार की नायिकाओं का उल्लेख किया है। नायक या पुरुष प्रेमी के प्रेम, विरह-भाव, उपेक्षा, अनादर और त्याग आदि के आधार पर इन आठ भेदों की परिकल्पना भरत ने की है। मेरी दृष्टि से ये आठो ही भेद प्रतिक्रियात्मक है। परवर्ती आचार्यों मे इन्हे बड़ी लोकप्रियता भी प्राप्त हुई। भरत ने तो विषुद्ध नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से इनका वर्गीकरण किया, विशेषकर शृंगार-प्रधान रूपको के लिए। परन्तु बाद के आचार्यों ने इन भेदो को स्वीकार कर उपवृ हण तो किया पर कामजर्जर सामन्ती जीवन की कामधुधा की तुष्टि के लिए ही। भरत द्वारा प्रतिपादित कामावस्था पर आधारित आठ प्रकार की नायिकाएँ—

(१) वासकसज्जा—रति सभोग की लालसा से प्रेरित आनन्दपूर्वक अपना मडन करती है। (२) विरहोत्कण्ठिता—अनागत प्रिय के दुःख से पीडित होती है। (३) स्वाधीन-भर्तृ का—जिसके सौन्दर्य और रति-रस पर मुग्ध हो पति निरन्तर उसी का निकटवर्ती बना रहता है, वह स्वाधीन भर्तृ का होती है। (४) कलहांतरिता—ईर्ष्या या कलह के कारण विदेश गया पति लौटता नहीं, अमर्श के आवेश मे पड़ी स्त्री कलहातरिता होती है। (५) खंडिता—अन्य स्त्री मे आसक्त होने के कारण जिसके प्रिय के नहीं आने से वह दुःखी, पीडित, खंडिता होती है। (६) विप्रलब्धा—जिसका प्रिय बूती भेजकर, समय और स्थान निर्धारित कर भी मिलन के लिए नहीं आ पाता, वह विप्रलब्धा होती है। (७) प्रोषितभर्तृ का—अन्य आवश्यक

अवस्थाद वर्णनाद् पाददंगलीलाविचेष्टितैः ।

मधुरैश्च समालाप कामः समुपजायते । ना० शा० २०।२५७-२५८ (शा० ओ० सी०) ।

१ ना० शा २४३१ ६४ ना० ओ० सी०)

२ मधुरम् भास अंक ३ मालविकाग्निमित्र अंक १

कायों में व्यस्त रहने के कारण जिसका पति विदेश में रहता है और उसकी पत्नी विरह में उदास जीवन बिताती है।^१ (२) अभिसारिका—प्रबल काम-भाव के कारण लज्जा त्यागकर जो स्त्री स्वयं प्रिय के साथ अभिसार करती है। स्वाधीनभर्तृका में प्रिय प्रिया के पास मँडराना रहता है, पर यहाँ तो अभिसारिका स्वयं पति का अनुगमन करती है। आचार्यों ने कुलजा, परांगना, वेश्या और प्रेय्याभिसारिका आदि भेदों का उल्लेख किया है।^२ वेशभूषा की दृष्टि से उनके दो भेद होते हैं—शुक्लाभिसारिका और कृष्णाभिसारिका। शुक्लाभिसारिका चाँदनी रात में स्वच्छ वसन धारण कर प्रियतम के निकट अभिसार करने जाती है और कृष्णाभिसारिका ज्योत्स्ना-विहीन रात्रि में नील वस्त्रों में। ये आभरण धारण नहीं करती।

नायकों के तीन अन्य भेद—भरत ने कामदशा की विभिन्न अवस्थाओं के भेद से आठ प्रकार की नायिकाओं का विवरण प्रस्तुत करते हुए तीन प्रकार की नायिकाओं का उल्लेख किया है—वेण्या, कुलजा और प्रेय्या। नि सन्देह ये तीनों ही दिव्या और नृपपत्नी इन दो उपर्युक्त भेदों से भिन्न हैं, उपर्युक्त आठ प्रकार की कामदशाओं के प्रदर्शन में इन्हीं नायिकाओं का प्रयोग करना चाहिये, यह भरत का स्पष्ट मत है।^३ हमारे विचार में भरत के यही तीन भेद परवर्ती आचार्यों के लिए ग्राह्य हुए। इन्हीं तीन नायिकाओं के आधार पर स्वीया, अन्या और साधारणी इन मूल भेदों के आधार पर तीन सौ चौरासी नायिका भेदों का उपवृहण किया।

मनोदशा का आधार—भरत ने नर-नारी के प्रेमोपचार के आधार पर नायिका-भेद का एक और भी विवरण दिया है। यह भेद मुख्यतः नारी की मनोदशा पर आधारित है। मनुष्य की मनोदशा तो अपरिचीम है, पर उनमें से कुछ का निर्धारण भरत ने किया है और विस्तार के साथ उसका स्वरूप भी प्रतिपादित किया है। वे निम्नलिखित हैं—

मदनानुरा, अनुरक्ता, विरक्ता, चतुरा, लुब्धा, मानिनी और पंडिता आदि।

मदनानुरा एकान्त में लीला करती है, अनुरक्ता प्रिय की प्रशंसा सुनती है, उसके सुख में सुखी और दुःख में दुःखी होती है तथा प्रिय के लिए क्लेश सहती है। विरक्ता अति उपकार करने पर भी तुष्ट नहीं होती, अकारण क्रुद्ध होती है। चतुरा चतुरता से, लुब्धा अर्थ प्रदान से, पंडिता कला ज्ञान से, मानिनी मनाने से वश-वर्तिनी होती है। भरत ने केवल आरम्भ की तीन की ही परिभाषा दी है।^४

अन्तःप्रकृति का आधार—सब नारियों के लिए सामान्य रूप से तीन प्रकार के भेदों की परिकल्पना भरत ने की है—उत्तम, मध्यम और अधम। इन तीनों भेदों का संकेत भरत ने सामान्य अभिनय, वैशिक अध्याय और नायक-नायिका की प्रकृति के विवेचन के प्रसंग में किया

१ ना० शा० २१।२१-१६, २० सु० १।१२५-२३२-३४, ना० द० ४।२३-२६, ना० ल० को० २५२५-२५५१, द० रू० २।०४-२७, सा० द० १।५७-६६, भा० प्र० ६।५३-६, ७२ पंक्ति।

२ ना० द० ४।२६, ना० ल० को० २५७२-५८, २० सु० १।१३४-१४७, भा० प्र०, १००।१, सा० द० १।५६-६२, द० रू० २।१७, प्र० रू० १।५४, ना० शा० २२।२२०, अ० भा० भाग ३, पृ० २०६, छज्जल नीलमणि पृ० १३८।

३ वेश्यायाः कुलजाश्च प्रेय्याश्च प्रयोक्तृभिः।

परिभाव विशेषैस्तु कर्तव्यमभिसारखम् ना० शा० २२ २२६ (गा० भो० सी०)

४ ना० शा० २० ६६ १४४ गा० भो० सी०

है वस्तुतः यह विवेचन एक ओर तो सामान्य नारी का है और दूसरी ओर नायिका का भी

अंग-रचना और मन:-सौष्ठव पर विश्वप्रकृति का प्रभाव

भरत ने नारी की अंग-रचना, मन-सौष्ठव और उसके आकर्षक रूप-विन्यास एवं विलक्षण स्वभाव का विवेचन बहुत विस्तार से किया है। उनकी स्वतंत्र स्थापना है कि नारी-प्रकृति नितान्त स्वतंत्र नहीं है। उस पर इस विराट् प्रकृति के, अन्य प्राणियों के रूप-रंग और स्वभाव आदि का भी प्रभाव पड़ता है, और उनके प्रभाव-योग से नारी को पूर्णता प्राप्त होती है। इसी-लिए कोई मृग-सी सुकुमार और चल बड़े नेत्रों वाली होती है, कोई गौ की तरह पितृ देवार्चन-रता, सत्यता और पवित्रता की धारा में धुली हुई तथा निरन्तर क्लेश सहने वाली, कोई गन्धर्व-कन्या-सी गीत, बाद्य और नृत्य में रत, स्निग्ध नयन, स्निग्ध केश और स्निग्ध त्वचा वाली होती है, कोई देवागना-सी नीरोग, दीप्ति-शोभित, अल्पाहारप्रिया, गंध पुष्परता और परम रमणीय होती है, कोई मानवी धर्म, कार्य और अर्थ में निरत, चतुर क्षमाशील, मनुष्यवत् अगवाली, कृतज्ञ, अहंकाररहित, मित्रप्रिया, सुशीला होती है और कोई बानर की-सी अल्पतनु, प्रसन्न, पिङ्गलरोम वाली, छलप्रिया, प्रगल्भ, चपल, तीक्ष्ण, वाग-वगीचों की सैर करने वाली, किंचित् उपकार को भी बहुत मानने वाली और हठपूर्वक रति करने वाली होती है।^१

भरत की यह स्थापना विलक्षण है और विचारोत्तेजक भी। उन्होंने मनुष्य, पशु-पक्षी देवागनाओं और गन्धर्व कन्याओं की शरीर-रचना और मन-प्रकृति का तुलनात्मक अध्ययन कर मानव योनि में नारियों के विभिन्न रूप-रंग, आकार और स्वभाव के आधार पर सामान्य रूप से बाईस प्रकार की नारियों का उल्लेख किया है। वे सत्व या प्रकृति-भेद से नानाशील होती हैं। उनके सत्व या प्रकृति के अनुसार ही उनके उपसेवन का विधान है। स्त्रियों के स्वभावानुसार अत्यल्प व्यवहार होने पर भी वे अधिक सुखदायक होती हैं और स्वभाव का ध्यान न रखकर बहुत-सा भी किया गया उपचार दुःखदायक ही होता है।^२ नारी-प्रकृति और अंग-रचना के सम्बन्ध में भरत की यह विप्रतिपत्ति नितान्त मौलिक है। मनोवैज्ञानिकों और प्राणि-शास्त्रियों के लिए अनुसंधान का विषय है कि नारी के शरीर और मन की सूक्ष्म ग्रन्थियों में मानवीय, दैवी और पशु प्रकृतियों का क्या योग है ?

सत्वभेद, आचार-व्यवहार भेद, सामाजिक प्रतिष्ठा-भेद आदि के आधार पर नारियों और नायिकाओं का विवेचन करते हुए तीन भेदों का विशेष रूप से उल्लेख किया गया है। नारी सामान्य रूप से उत्तम, मध्यम और अधम भेद से तीन प्रकार की होती है—

१ स्वल्पोदरी भग्ननासा तनुजंघा वनप्रिया ।

चलविस्तीर्ण नयना चपला शिघ्रगामिनी

दिवात्रास्परा नित्यंगीतवाद्यनिप्रिया

निवासन्धिरचिन्ता च मृगसत्त्वा प्रकीर्तिता ।

पितृदेवार्चनरता सत्यशौचगुरुप्रिया

स्थिरा परिक्लेशसद्वा गवां सत्त्वं समाश्रिता । ना० शा० २२।२०२-१४३ ।

२ ना० शा० २२ १४५ १४६ (गा० ओ० सी०)

१ यथा सत्व स्त्रीणामन्वोऽपि हर्षद

नैव मुष्टिकरो ममेत्

उत्तमा नारी—प्रिय के समक्ष अप्रिय प्रसंग होने पर भी अप्रियवचन नहा बोलती वह बहुत देर तक रोपयुक्त नहीं रहती, कलाकुशल होती है। शील, गोभा और कुल की उच्चता के कारण पुरुषों की कामना का लक्ष्य होती है। कामतत्र में कुशल, उदार, रूपवती, ईर्ष्यारहित हो बातचीत करनेवाली, कार्यकाल की विशेषज्ञ वह परम रमणीय नारी होती है।^१

मध्यमा नारी—पुरुषों की अभिलषित तथा उनकी कामना करने वाली, कामोपचार में कुशल प्रतिपक्षियों से ईर्ष्या करने वाली, क्षीण-क्रोध वाली। अभिमानिनी और क्षणभर में प्रसन्न होने वाली मध्यम श्रेणी की नारी होती है।^२

अधमा नारी—बिना अवसर के क्रोध करने वाली, दुष्टशीला, अतिमानिनी, चंचल, कठोर और देर तक क्रोध करने वाली अधम श्रेणी की नारी होती है।^३

नायिकाओं के तीन भेद उत्तमता, मध्यमता और अधमता की दृष्टि से भी होते हैं। यह हम नायक-भेद के प्रसंग में आरम्भ में ही प्रस्तुत कर चुके हैं। भरत ने उस प्रसंग में उत्तम नागी के गुणों का तो उल्लेख किया है पर मध्यम और अधम के नहीं, वह इस विवेचन में स्पष्ट हो जाता है।^४

भरत का नायिका-भेद-विवेचन कई विचार-भूमियों पर आधारित है, यह पिछले पृष्ठों में प्रतिपालित किया गया है। परन्तु नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से दिव्या, नृप-पत्नी, कुलजा और गणिका ये चार ही भेद प्रगस्त हैं। उन्हीं के ललित और धीर आदि भेदों का आख्यान भी भरत ने किया है। शेष भेदों का सबध नारी के अगसगठन, शरीर-प्रकृति, मनोवृत्ति तथा स्वभाव की उत्तमता, मध्यमता तथा कामदशा आदि पर आधारित है। इन भेदों का विवेचन नाट्यशास्त्र और प्रयोग दोनों ही दृष्टि से महत्वपूर्ण है। परवर्ती नाटककारों और आचार्यों ने अपने नाटकों में नायिका के रूपरग, स्वभाव, शील और आचरण की परिकल्पना भरत के अनुसार ही की।

भरत-निरूपित नायिका-भेद पर उनसे पूर्व किसी प्रचलित परम्परा का प्रभाव था, यह नितान्त स्पष्ट है, क्योंकि प्रस्तुत विषय के प्रतिपादन के प्रसंग में भरत ने कामतत्र का उल्लेख कई बार किया है।^५

परवर्ती आचार्यों का नायिका-भेद

नायिका-भेद का विचार धनजय, शारदातनय, रामचन्द्र-गुणचन्द्र, शिगभूपाल और विश्वनाथ आदि भरत के परवर्ती आचार्यों ने भी किया है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र को छोड़ शेष सब आचार्यों की एतत्संबन्धी विचार-प्रणाली सामान्य रूप से एक-सी है। विस्तार में जाने पर किंचित् अन्तर दृष्टिगोचर होता है। दशरूपककार ने 'नववयोमुग्धा' और 'काममुग्धा' आदि भेदों की परिकल्पना की है तो साहित्यदर्पणकार ने 'प्रथमावतीर्ण मदन विकारा' और 'प्रथमावतीर्ण यौवन' आदि नवीन भेदों का आख्यान किया है। परन्तु स्वीया, अन्या और साधारणी इन तीन प्रधान

१. ना० शा० २३।३६-३८ (गा० ओ० सी०)।

२. ना० शा० २३।४०-४१ (गा० ओ० सी०)।

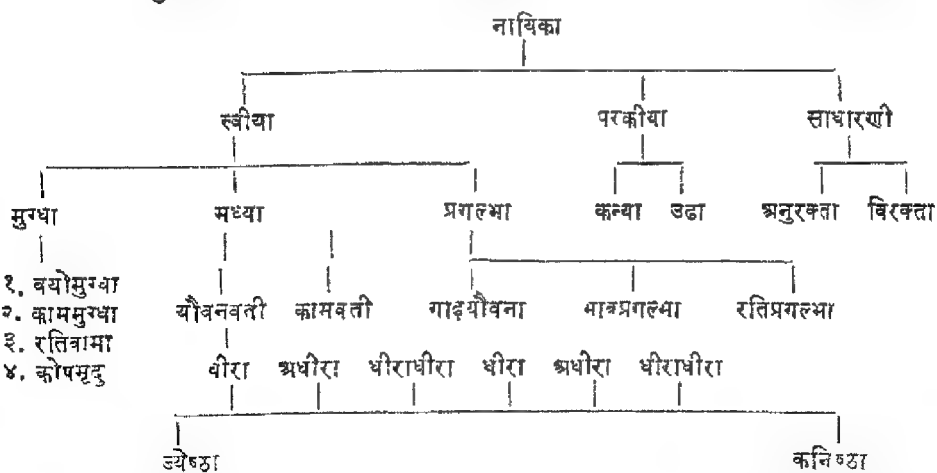
३. ना० शा० २३।४१ (गा० ओ० सी०)।

४. ना० शा० २४।८-१२।

भेदों के सबध में आचार्यों में ऐक्यमय है नवीन आचार्यों की दृष्टि में नायिका भेद की कुछ नयी विचारभूमियाँ य हैं

- | | | |
|------------------------------|---|------------------------------|
| (१) पति के प्रेमानुसार | — | ज्येष्ठा, कनिष्ठा । |
| (२) वय के अनुसार | — | मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा । |
| (३) मान के अनुसार | — | धीरा, अधीरा, धीराधीरा । |
| (४) मनोदशा के अनुसार | — | अन्यसुरति दुःखिता, गर्विता । |
| (५) अवस्था के अनुसार | — | प्रोपितपतिका आदि । |
| (६) प्रकृति या गुण के अनुसार | — | उत्तमा, मध्यमा और अधमा आदि । |
| (७) आचरण के अनुसार | — | स्वीया, अन्या आदि । |

नायिका-भेद का आधार—भेदों के अन्य आधारों की भी परिकल्पना की जा सकती है, परवर्ती आचार्यों द्वारा स्वीकृत कुछ सामान्य आधारों का निर्धारण किया गया है। इसमें सदेह नहीं है कि इन सब भेदों के मूल में परवर्ती कामशास्त्र का प्रभाव भी है। स्वयं भरत ने भी नायक-नायिका-भेद के विवेचन के प्रसंग में कामशास्त्र का प्रभाव स्वीकार किया है।^१ भरत और इन परवर्ती आचार्यों की आधार-भूमियों पर विचार करने पर यह स्पष्ट मालूम पड़ता है कि मूलतः उनके प्रेरणा-स्रोत तो भरत ही थे। इन आचार्यों ने एक महत्तर कार्य अवश्य किया है कि भरत के नाट्य-शास्त्र में कुछ भेद किंचित् अस्पष्ट-से थे और यत्र-तत्र बिखरे थे उनका सकलन और स्तरीकरण करके शास्त्रीय एवं व्यवस्थित रूप दिया। यह कार्य दशरूपककार ने ही प्रारंभ किया और परवर्ती आचार्यों ने उनका अनुसरण करते हुए यत्र-तत्र परिवर्तन और परिवर्द्धन भी किया। परवर्ती आचार्यों द्वारा सुविचारित नायिका-भेद की अधोलिखित रूप-रेखा अंकित की जा सकती है*



आचार्य धनजय उपर्युक्त भेदों के अतिरिक्त मुग्धा, मध्या और प्रगल्भा के नौ भेद और मानते हैं। विश्वनाथ ने मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा के १६ भेदों की कल्पना की है। विश्वनाथ के अनुसार मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा के निम्नलिखित भेद हैं

मुग्धा	मध्या	प्रगल्भा
१. प्रथमावतीण यौवना	१. त्रिचित्रसुरता	१. स्मराधा
२. प्रथमावतीर्णमदनविकारा	२. प्ररुद्धत्स्मरा	२. गाढ तारुण्या
३. रतिवामा	३. प्ररुद्धयौवना	३. समस्तरतयोविदा
४. मानमृदु	४. इषन् प्रगल्भवचना	४. भावोन्मत्ता
५. समधिक लज्जा	५. मध्यमव्रीडिता	५. दरव्रीडा
		६. आक्रान्तनायका

नायिका-भेद के आधार की असंगतता

उपर्युक्त सोलह प्रकार की नायिकाएँ वासकसज्जा आदि आठ भेदों के क्रम में १२८ प्रकार की होती हैं और वे भी उत्तम, मध्यम और अधम इन तीन प्रकार के भेदों के अनुसार ३८४ प्रकार की नायिकाएँ होती हैं। गारदातनय, धनजय, विश्वनाथ, शिगभूपाल प्रभृति आचार्यों ने सामान्य रूप से नायिका-भेद की यही रूपरेखा निर्धारित की है। शिगभूपाल द्वारा उद्धृत एक आचार्य के मतानुसार वासकसज्जा आदि आठों भेद परकीया नायिका के नहीं होते। केवल विरहोकिठिता, प्रोषितभर्तृका और विप्रलब्धा की ही तीन अवस्थाएँ होती हैं, क्योंकि वे पति की छाया में पराधीन होती हैं, सब अवस्थाओं की परिकल्पना उचित नहीं है।^१ केवल रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने प्रधान भेदों में भरत की ही तरह दिव्या का भी उल्लेख किया है तथा एक नवीन भेद क्षत्रिया की भी कल्पना की है जो संभवतः भरत की नृप-पत्नी की स्थानीया है। प्रधान भेदों के अतिरिक्त उन्होंने एक और भी महत्त्वपूर्ण अन्तर की परिकल्पना की है।^२ उपर्युक्त आचार्यों ने तो स्वीया, परकीया और साधारणी इन तीन भेदों में से साधारणी के किसी नवीन भेद की परिकल्पना नहीं की है और परकीया के उडा (विवाहिता) और कन्या इन्हीं दो भेदों की परिकल्पना की गई है। मुग्धा और प्रगल्भा ये तीन प्रधान भेद केवल स्वीया के ही हैं, अन्य नारी पात्रों (नायिकाओं) के नहीं। मुग्धा, मध्या और प्रगल्भा नामक भेद तो नायिका के वय और प्रेमानुभव पर आधारित हैं। वय और प्रेमानुभव के आधार पर इनकी स्वाभाविक स्थिति तो परकीया और साधारणी आदि अन्य नायिकाओं में भी कल्पित की जा सकती है। अतः रामचन्द्र ने सब प्रकार की नायिका के लिए मुग्धा, मध्या और प्रगल्भा का भेद स्वीकार किया है।

अन्य आचार्यों द्वारा प्रतिपादित नायिका-भेद का निरूपण इस दृष्टि से सगत नहीं प्रतीत होता, क्योंकि मुग्धता, अत्यधिक कामासक्तता तथा कामभाव की प्रगल्भता के भाव तो वय और उत्तरोत्तर प्राप्त अनुभवों से सबधित हैं, ये अनुभव केवल स्वीया तक ही सीमित नहीं हैं, वे तो सामान्य नारी के भी अनुभव हैं। अतः इन भेदों की परिकल्पना समान रूप से सब नायिकाओं के लिए होनी चाहिए।^३ रूपगोस्वामी ने तो इन भेदों का विस्तार परकीया के एक भेद परोढा के लिए स्वीकार किया है, पर उसी के एक भेद कन्या तथा साधारणी (वेश्या) के लिए नहीं।^४

१. अवस्थात्रयमिति केचिदाहुः परस्त्रिया । २० सु०, पृ० ३७ ।

२. ना० द० ४।१६-२६ (द्वि० मं०) ।

३. ना० द० ४ २०-२२ (द्वि० स)

४. नीलमणि पृ० १०७ ७६ नि० सा० स०

जबकि नारी के मनोवेग के सदभ म कया भी नववय म मुग्धा हो सनोती है वय और अनुभव प्राप्त होने पर मध्या और प्रगल्भा भी । गणिता म ता ये मनोवेग स्वभाव से होने हो है अत पूर्ववर्ती आचार्यों द्वारा नायिका-भेद की यह निर्धारण-पद्धति तर्कसंगत नहीं मानूम पडती ।

स्वीया और उसके भेद—स्वीया नायक की विधिवत् विवाहित पत्नी होती है । शीलवती, सलज्ज, पतिव्रता, अक्रुद्धि, पतिप्रेम-परायण और व्यवहार-दिपुण होती है ।^१

भरत ने दिव्या, नृपपत्नी और कुलजा ये तीन भेद स्वीकार किये हैं, और इन तीनों भेदों का मश्रेणीकरण स्वीया में हुआ है । राम की पत्नी सीता स्वीया नायिका है ।

‘स्वीया’ नायिका के तीन प्रधान भेद सब आचार्यों ने स्वीकार किये हैं—मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा । मुग्धा—मुग्धा नायिका अवस्था तथा कामवामना दोनों में नई रहती है । वह रति के अनुकूल नहीं रहती और क्रोध में भी कोमलता नहीं त्यागती । मध्या—मध्या नायिका में यौवन और कामवासना दोनों का उदय हो जाता है तथा मुरत क्रीडा को मोह के अन्त तक सहन कर सकती है । प्रगल्भा—प्रगल्भा नायिका तो यौवन के प्रवाह में डूबी कामोन्मत्त रहती है । काम-व्यवहार में निर्लज्ज होती है तथा पति के साथ रति-क्रीडा में मुध-बुध खोकर वह लीन हो जाती है । स्वीया के दो भेदों ‘मध्या’ और ‘प्रगल्भा’ के ‘धीरा’, अधीरा’ और ‘धीराधीरा’ ये तीन भेद और भी कल्पित किये गए हैं ।

‘धीरा’ व्यंग्यपूर्ण वचनों में गोप प्रकट करती है, ‘अधीरा’ कठोरपूर्ण वचनों से प्रिय को प्रताड़ित करती है और ‘धीराधीरा’ रोककर अपना क्षोभ और रोष प्रकट करती है । मध्या और प्रगल्भा के इन छ भेदों के पुन ज्येष्ठा और कनिष्ठा ये दो भेद और होते हैं, इस प्रकार स्वीया के बारह भेद होते हैं । इन आचार्यों की दृष्टि से भरत ने स्वीया के स्थानीय कुलजा के उदात्त और निभूत ये दो भेद स्वीकार किये और नृपपत्नी के उदात्त, ललित, धीर और निभूत ये चार भेद ।^२ इसमें सन्देह नहीं कि इन नवीन भेदों की परिकल्पना उत्तरोत्तर बढ़ती हुई अवस्था और प्रेम की मीठी-कड़ुवी अनुभूतियों से मुख्य रूप से संबन्धित है । इसमें नायिका के व्यापक चरित्र के विकास का अवसर बहुत कम मिल पाता है, दूसरी ओर भरत द्वारा प्रतिपादित उदात्त, ललित और धीर आदि भेद उनकी स्थायी प्रकृति की शोभा का उद्घाटन करते हैं । भरत के भेदों में चारित्रिक विवेकताओं के उद्भावना का अवसर अधिक है ।

परकीया—परकीया आचार्यों द्वारा कल्पित नायिका का दूसरा भेद है । ‘परकीया’ नायक की अपनी पत्नी नहीं होती । वह किसी अन्य व्यक्ति की पत्नी होती है या अविवाहित (कन्या) भी ।

परकीया का संघर्ष—भरत ने नायिका-भेद के अन्तर्गत परकीया का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है । परन्तु राजाओं के अन्तःपुर के काम-व्यापार के प्रसंग में ‘प्रच्छन्न कामित’ राजा के प्रणय-व्यापार का भरत ने विस्तार से उल्लेख किया है । राजाओं के प्रणय-व्यापार का लक्ष्य बनती है उनके अन्तःपुर में रहने वाली विवाहित, अविवाहित (परिचारिकाएँ?) अवरुद्ध गणिका, कन्यका और प्रेय्या आदि । परनारी से रति-सुख प्राप्त कर प्रच्छन्न कामी को परम सुख वैसा ही प्राप्त होता है मानो भूमा का वरम आनन्द प्राप्त हुआ हो । परकीया से प्रच्छन्न

प्रेम का कारण है कि देवियों के प्रति जागरूकता या प्रियतमाभा का भय। पर यह सारा प्रेम व्यापार प्रच्छन्न ही होता है।^१ इस प्रच्छन्न प्रेम और उनकी प्रच्छन्न कामिनियों को भरत ने नायिकाओं की कोटि में नहीं रखा, इसीलिए परकीया को नायिका की मर्यादा भरत ने नहीं दी है। परकीया को वह सामाजिक प्रतिष्ठा भी भरत के काल में प्राप्त नहीं हुई थी और बाद में भी वह स्वीया का स्थान नहीं ग्रहण कर सकी। यही कारण है कि दशरूपककार धनजय ने परकीया का तो उल्लेख किया परन्तु विवाहित परकीया का नाट्य की नायिका के रूप में निषेध भी कर दिया।^२ इसका स्पष्ट आशय है कि धनजय के काल तक भी परकीया को नायिका का मर्यादापूर्ण सम्मान प्राप्त नहीं हो सका था। परन्तु समाज में मच्चरित्रता का मापदण्ड उत्तरोत्तर शिथिल होता गया और अन्त पुरो में विलासिता और कामदाम्मता को प्रश्रय मिलता गया। नायिकाओं में स्वीया के साथ परकीया ने भी अपने चरण दृढ़ कर लिये। नायिका-भेद सम्बन्धी उत्तरकालीन साहित्य में उसका स्थान अक्षुण्ण हो गया। परन्तु यह भी एक निश्चित तथ्य है कि किसी भी उच्च कोटि के प्राचीन भारतीय नाटक में परकीया को नायिका का स्थान प्राप्त नहीं हुआ, बिशेषकर उडा को। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने अपने से पूर्व की परंपरा की उपेक्षा करके नायिका-भेद में परकीया का उल्लेख नहीं किया।^३ इसमें सन्देह नहीं कि राजाओं और सामन्तों के अन्त पुरो में गुप्तकाल के पूर्व से ही इन मधुर-प्राण परकीया रमणियों का प्रवेश हो गया था। भास के उदयन^४ और कालिदास के यक्ष के द्वारा^५ अपनी प्रेयसियों के अतिरिक्त अपने परिजन के प्रति प्रच्छन्न प्रेम-भाव प्रदर्शित करने का उल्लेख मिलता है। वस्तुतः भरत द्वारा प्रच्छन्न कामी के प्रसंग में पर-नारी-प्रेम तथा सस्कृत नाटकों में ऐसे नारी-पात्रों की कोमल सुकुमार छाया में हम परिचित हैं।^६ वह सदियों में अपने मर्यादित पद के लिए सघर्ष करती रही है। परन्तु उन सद्धर्मानुयायी आचार्यों ने उसे सामाजिक उच्चता का वह स्थान सदियों तक नहीं दिया जब तक साहित्य में जीवन का तेज जीवित रहा। पर उसके मद पड़ते ही आठवीं-नवीं सदी के बाद उसके प्रशस्तचरण काव्य और नाट्य में दृढ़ हो गये और वह केवल व्यवहार और प्रयोग में ही प्रच्छन्न होकर राजाओं की कामुकता को उत्तेजित नहीं करती रही अपितु शास्त्र में उसने अपना एक निश्चित स्थान बना लिया और वह नायिका हुई।

साधारणी (वेश्या)—साधारणी का नामोल्लेख नितान्त मौलिक नहीं है। भरत ने इस भेद को स्वीकार किया है और वेश्या की परंपरा रामायण काल के पूर्व से ही प्रचलित

१. प्रच्छन्नकामितं यत्तु तद्वैरनिकरं भवेत् ।

यद्रामाभिनिवेशित्वं यत्तश्च वितिचार्यते ।

दुर्लभत्वं च यन्तायां सा कामस्य परारतिः । २२।२०६-७, अ० भा० भाग ३, पृ० २०६ ।

२. नान्योऽङ्गिपरसे च्चचित् । द० सू० २।२० ख ।

३. नाट्यदर्पणः ४।१६ ।

४. राजा—किं विरचिका स्मरसि ?

वासवदत्ता—आ, अपेक्षि इहापि विरचिकां स्मरसि । स्वप्नवासवदत्ता, अंक ५ ।

५. स्वामालिख्य प्रणयकुपिताम् । उत्तरमेघ ४७ ।

६. ना० शा० २३।२०५-२०८ द० सू० २।२१ र० सू० १-११० ११२ ना० द० (रागिबयेवा प्रहसने)

४२० सा० द० ३ ८४-८५

की 'हरिवंश' में भी वेश्याओं का उल्लेख है। साधारण वेश्या होती है और प्रकरण में नायिका होती है। नाट्यदर्पणकार ने साधारणी के स्थान पर 'पण्यकामिनी' का उल्लेख किया है और शिग-भूपाल ने 'अनुरक्ता' और 'विरक्ता' इन दो भेदों का भी उल्लेख किया है। क्योंकि विरक्ता का प्रयोग शृंगार रस के आनन्दन में कदापि नहीं हो सकता, अतः वह प्रहसन की तो नायिका हो सकती है पर प्रकरण की नहीं। प्रकरण की नायिका यदि वेश्या हो तो उसका अनुरागिनी होना अत्यावश्यक है। अनुरागवती वेश्या के रहने पर ही दरिद्र चारुदन और मृच्छकटिक में शृंगार की रस-नरगिनी मद्र-मद प्रवाहित होती है। अन्यथा दुःख-क्लेश-प्रधान प्रकरण में रसमयता का आविर्भाव कैसे होगा यदि नायिका (वेश्या) विरक्त हो। नायिका के रूप में दिव्या वेश्या का प्रयोग होता है पर वहाँ भी अनुराग होना अत्यावश्यक है,^१ विक्रमोर्वशी में उर्वशी वेश्या है पर दिव्या भी। अतएव नाटक की नायिका है। अतः गुणशाली नायक के प्रति वेश्या के हृदय में प्रेमानुबन्ध की योजना होनी ही चाहिये। रुद्रट ने अनुरागवती वेश्याओं का स्थान काम-वृत्ति की दृष्टि से कुलस्त्री और परागना से भी उत्कृष्ट माना है, क्योंकि वे काम का सर्वस्व होती हैं।^२

साधारणी या वेश्या के अनुरक्ता और विरक्ता इन दो भेदों का उल्लेख दो रूपों में नाट्य-शास्त्र में प्राप्त होता है। आचरण के मापदण्ड की दृष्टि से भरत ने 'आभ्यन्तरानायिका' के अतिरिक्त बाह्या और बाह्याभ्यन्तरा दो भेदों का भी उल्लेख किया है। बाह्या तो वेश्या होती है, पर बाह्याभ्यन्तरा वेश्या होकर भी कृतशौचा नारी होती है, अर्थात् एक ही प्रियतम का अपना प्रेम सर्वस्व अर्पित करती है।^३ यह 'बाह्याभ्यन्तरा' ही शिगभूपाल की 'अनुरक्ता' की निकटवर्ती है और बाह्या तो विरक्ता वेश्या हो सकती है। अन्यत्र वैशिक अध्याय में भी पुरुष द्वारा विभिन्न प्रकार की नारियों के प्रसादन के प्रसंग में 'अनुरक्ता' और 'विरक्ता' भेदों का स्पष्ट उल्लेख है।^४

हिन्दी के प्राचीन आचार्यों का नायिका-भेद—नायिका-भेद के सदर्भ में हमारा ध्यान इन परवर्ती आचार्यों के अतिग्रन्थ ब्रज-भाषा के कवियों और आचार्यों की ओर जाता है जिन्होंने अपनी प्रतिभा और शक्ति का उपयोग नायिकाओं के विस्तृत भेदों की परिकल्पना में किया। इन आचार्यों द्वारा निरूपित नायिका-भेद विस्तृत और सुव्यवस्थित तो मालूम पड़ता है पर नितान्त मौलिक नहीं है। जिस प्रकार भरत के परवर्ती आचार्यों ने भरत के नायिका-भेद के आधार पर मुग्धा, मध्या और प्रगल्भा आदि अनेक भेदों का विस्तार किया उसी प्रकार इन आचार्यों ने संस्कृत के परवर्ती आलंकारिकों से प्रेरणा ग्रहण करके भेद का और भी विस्तार किया।^५ केशव और देव

१. सर्वे च तालापञ्चराः गणिकाश्च स्वलकृताः । वा० रामायण, अ० ३:१७-१८ ।

तथा - गणिकानां महस्त्राणि निःसृजानि नराधिप ।

कुमारः सह वाष्णैश्च रूपवदिभः स्वलंकृतैः । हरिवंश विष्णुपर्व ८८।७६ ।

२. गणिका कदापि दिव्या ना० द० ४।२०, २० सु० सा चेत दिव्यानाटक—१।१२ ।

३. ई-या कुलस्त्रीषु न नायकस्य निःशङ्ककेलिर्न परागिनासु ।

वेश्यासु चैतद्विद्वतोऽयं प्रकृतं सर्वस्वमेतास्तदहो स्मरस्व ॥ २० सु०, पृ० ३० (रुद्रट) ।

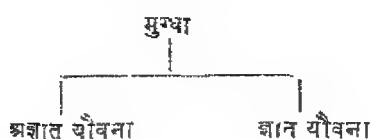
४. ना० शा० २०।१५२-१५४ ।

५. वही २३।१६-२६ ।

६. 'हिन्दी का नायिका-भेद संस्कृत की अपेक्षा कहीं अधिक विस्तृत और व्यवस्थित है। आखिर पूरे दो सौ वर्षों तक हिन्दी के कवियों ने किया ही क्या ? पर यह विस्तार और व्यवस्था उद हरणों की दृष्टि से ही अधिक मान्य है ।' की दृष्टि से नहीं । रीतिक काल की मूमिका, पृष्ठ १४७-५०

ने मुग्धा के निम्नलिखित चार भेद कल्पित किए

१ नववधू २ नवयौवना ३ नवल अनगा ४ रति परन्तु आचार्य विश्वनाथ ने मुग्धा के प्रथमावतीर्ण यौवन आदि जो चार भेद कल्पित किए ये उन्हीं के दूसरे रूप हैं। शब्दों का किंचित् अन्तर है अर्थतत्त्व तो एक ही है। मुग्धा का एक और भी विभाजन हिन्दी के आचार्यों के बीच बहुत लोकप्रिय हुआ।



वस्तुतः ये भेद-प्रभेद नितान्त मौलिक नहीं हैं। रस-मंजरी के रचयिता भानुदत्त ने इन सब भेद-प्रभेदों का विस्तार से उल्लेख किया है। मध्या के भी आरूढ यौवना (केशव), रूढ यौवना (देव) प्रादुर्भूत मनोभवा, प्रगल्भवचना और सुरति विचित्रा आदि भेद किए हैं, पर वे भी आचार्य विश्वनाथ के प्ररूढयौवना, प्ररूढस्मरा तथा इपत् प्रगल्भवचना के ही हमारे रूप हैं।

वस्तुतः इन भेदों का मूल स्रोत भरत द्वारा निरूपित यौवन के चार भेदों का ही परिवर्तित और परिवर्द्धित रूप है। 'प्रथम यौवन' में उरु, गण्ड, जघन, अधर, स्तन, कर्कण और रति-मनोज्ञ होते हैं। इन गुणों से मुक्त नारी 'नव यौवना' होती है। द्वितीय यौवन में अग-अग उभर उठते हैं। पयोधर पीत मध्यम नत, यह काम का सार रूप होता है। क्रोध और ईर्ष्या से भरी होती है। तृतीय यौवन में सब शोभा से सपन्न हो, रति-सभोग में दक्ष और प्रगल्भा नारी होती है। चतुर्थ यौवन में नारी पुरुष की सगति तो चाहती है परन्तु अगो का लावण्य धूमिल हो जाता है। अतएव यह यौवन शृंगार का शत्रु होता है।^१ परकीया नायिका के मूलतः दो ही भेद थे, पर बाद में तो गुप्ता, विदग्धा, लक्षिता, मुदिता, कुलटा और अनुशयना आदि अनेक भेद किये गए। इन आचार्यों के भेदोपभेद के विस्तार का महत्त्व शास्त्रीय दृष्टि से ही था। पर उससे भी अधिक उस युग की सामाजिक और सामन्ती परिवेश में नारी का जीवन जिस रूप में शृङ्खलाबद्ध होता जा रहा था उनका स्पष्ट परिचय भी मिलता है न कि महत्त्वपूर्ण मौलिक शास्त्रीय चिन्तनधारा का।^२

भरत का प्रभाव

उपर्युक्त विवेचन से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि भरत ने नायिकाओं का विवेचन वर्गगत, जातिगत, स्वभावगत, चारित्र्यगत, अवस्थागत भेदों के आधार पर किया। वह विचार की दृष्टि से तो नितान्त मौलिक है और समाज-विज्ञान की दृष्टि से भी। चूँकि 'नाट्य' लोक-जीवन का सजीव सक्रिय प्रतिरूप था, अतः नाट्य में नर-नारी के जीवन के उन रूपों का वितरण विभिन्न दृष्टिकोणों से होना स्वाभाविक था। भरत के बाद सदियों तक उतनी व्यापक और सर्वांगीण दृष्टि से नाट्यशास्त्र की रचना नहीं हुई। उपलब्ध ग्रंथों में नायिका-भेद की वृद्धि

१. सर्वासां नारीणा यौवनभेदाः स्मृताश्च चत्वारः।

नेपथ्यरूपवेष्टागुणेन शृंगारमासाद्य ॥ ना० शा० २३।४०-४२ (गा० ओ० सी०)।

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ २१७ रामचन्द्र शुक्ल

होती गई है। लगता है भरत और घनजय के मध्यकाल की शृङ्खला काल प्रवाह में विलीन हो गई। क्योंकि भरत की दृष्टि में नायिकाओं की संख्या इतनी अधिक नहीं है। परवर्ती आचार्यों और भरत की दृष्टि में एक महत्त्वपूर्ण मौलिक अन्तर है। परवर्ती आचार्यों ने नायिका-भेद का विस्तार करते हुए उसकी नाट्योपयोगिता की दृष्टि में नहीं रखा। उनकी दृष्टि रसाभिनिवेशिनी थी। पर भरत ने ऐसी नायिकाओं का वर्गीकरण और विभाजन विशेष रूप से किया, जिनका प्रयोग नाट्य में हो सके। परवर्ती परंपरा ने यह सिद्ध भी कर दिया है कि भरत द्वारा प्रवर्तित प्रधान नायिका-भेदों के आधार पर ही कवियों ने नारी को रूपरंग ही नहीं दिया उसमें भरतानुमोदित भावना की सुकुमारता और चारित्रिक विभूतियों से उसके प्राणों में मादक सौरभ भी भर दिया। कालिदास की शकुन्तला, शूद्रक की वसन्तसेना और हर्ष की रत्नावली ने भरत की कल्पना में सदियों पूर्व जन्म ले लिया था उसी को इन रस-सिद्ध कवियों ने साकार कर प्राणों का मधुर गुजन भी दिया।

नायिकाओं के अलंकार—पुरुषों की भाँति ही नायिकाओं के अलंकार होते हैं। इन अलंकारों के द्वारा नारियों के विविध भावों और सुकुमार भाव-भंगिमा आदि का प्रेक्षण भी होता है और अनिवर्चनीय सौन्दर्य का सृजन भी। ये अलंकार भाव-रस के आधार होते हैं। सात्त्विक भाव मनुष्य मात्र के मन में सवेदन के रूप में व्याप्त है। परन्तु वह देहाश्रित है, देह के माध्यम से उन सात्त्विक भावों की अभिव्यक्ति होती है। इन सात्त्विक विभूतियों के दर्शन उत्तम स्त्री-पुरुषों में होते हैं। स्त्रियों की उत्तमता के दर्शन अगो में सुकुमारता और लालित्य, मन में कोमलता और प्राणों में मधुरता और रसमयता के रूप में होते हैं। परन्तु पुरुष की उत्तमता तो उसकी वीरता, उदात्तता, दृढता और साहस में निहित है। स्त्री और पुरुष की शरीर-रचना और मन-प्रकृति दोनों ही भिन्न-भिन्न है। स्त्री की जीवन-प्रकृति के अनुरूप ही भरत ने उन वीस अलंकारों की परिकल्पना की है जो उसके जीवन के अन्तर और बाह्य को सौन्दर्य, सुकुमारता, सलज्जता, पवित्रता और स्नेहशीलता की उज्ज्वलता से विभासित करते रहते हैं। सीता और दासवदन्ता के जीवन के चारों ओर वही महिमाशाली पवित्र ज्योति प्रतिभासित होती है। ये अलंकार केवल शरीर की शोभा नहीं, वे प्राणों का मधुर गुजन हैं नारी के शील का परिष्कृत परिनिष्ठित रूप।^१

नायिकाओं के अलंकार की तीन श्रेणियाँ हैं, आगिक, अयत्नज और स्वाभाविक।

नारियों के आगिक विकार यौवन वयस् में अधिक बढ़ जाते हैं। इनकी संख्या तीन है—

भाव, हाव, हेला।

भाव—सत्त्व की आन्तरिक वृत्ति है, उसकी अभिव्यक्ति देह के माध्यम से होता है, वह देहात्मक ही होता है। सत्त्व से भाव उत्पन्न होता है, भाव से हाव और हाव से हेला। ये तीनों ही क्रमशः विकसित होते हैं और आन्तरिक सत्त्व के ही विविध रूप हैं। सत्त्व की अभिव्यक्ति नर-नारी के सदृश में भावों के द्वारा ही होनी है। दशरूपककार के अनुसार निर्विकारात्मक सत्त्व से भाव का प्रथम स्फुरण होता है।^२

हाव—हाव भाव से ही उत्पन्न होता है और इस अवस्था में नारी आलापोन्मुख नहीं

^१ अलंकारास्तु नाट्यज्ञैर्ज्ञेयाः भावरसाश्रयाः।

यौवनेऽप्यधिका स्त्रीणां विकारा वक्त्रगात्रयोः । न० शा० २२४

^२ ना० शा० २२८ ना० ६०४ २८४ ४० ६० २३१ सा० ६० ३१०२ १० सु०

होती उसके रस मरे नयनों और मौँहों से प्रेम भाव के मधुर विकार उत्पन्न होते हैं प्रेम भाव शब्दों द्वारा अभिव्यक्त नहीं होता, देह-विकार उसे रूप देते हैं।^१

हेला—हाव से ही उत्पन्न होना है, पर यहाँ शृंगार रस-रूप में विकसित हो जाता है। हिल् शब्द का अभिप्राय होता है भावकरण। हेला चित्त की ऐसी स्थिति होती है जब शृंगार रस अत्यन्त तीव्र हो जाता है। हृदय में भाव का प्रसार अत्यन्त वेग से होता है उसी के अनुरूप अग पर विकार की भी लहरे उभर उठती हैं। अभिनवगुप्त के अनुसार हेला तीव्रता का वाचक है। और भरत ने भाव के तीव्र प्रसार के अर्थ में ही इस शब्द का प्रयोग किया।^२

स्वभावज अलंकार—वस्तुतः सत्व के इन तीन रूपों के द्वारा मनुष्य के भावलोक की प्राण-कलिका—‘रति’ का उद्बोधन होता है। रतिप्रबोध के उपरान्त उठने वाली मदिर-भाव-लहरियाँ नारी के लिए परम उत्तम का विषय होती हैं। वे ही लोकोत्तर अलंकार के रूप में भरत द्वारा वर्णित हैं। स्त्रियों के स्वभावज अलंकार दस होते हैं^३—

(१) लीला—प्रियतम की अनुकृति ही लीला होती है। शिष्ट, वचन, मुकुमार भाव-भगिमा और मोहक वेश-विन्यास द्वारा संपन्न होती है। (२) विलास—प्रियतम के उपस्थित होने ही नारी के हाथ, पाँव, भौह, उठना-बैठना और गति आदि में सामूहिक भाव से अनिवर्चनीय लास्य परिलक्षित होता है। (३) विच्छित्ति—माल्य, आच्छादन, भूषण, आलेपन आदि का असावधानी से प्रयोग (न्यास) करने पर अधिक शोभा का प्रसार होता है। (४) बिभ्रम—वाचिक, आंगिक और आहार्य अभिनयों के क्रम में मद, राग, एव हर्ष की अतिशयता के कारण नारी विपरीत आचरण करती है, हाथ से ग्रहण करने के बदले पाँव से ग्रहण करना, रसना को कंठ में न्यास करना आदि विपरीत आचरण प्रेम के सौभाग्य-गर्व के सूचक होते हैं।

(५) किल्किंचित्—आनन्द की अतिशयता के कारण भय, हर्ष, गर्व, दुःख, रुदन, आदि अनेक भावों का एक साथ सम्मिश्रण हो जाता है। (६) मोददायित—प्रियतम की कथा मात्र सुनने या दर्शन होने पर प्रियतमा प्रियतम की भावनाओं में वेसुध हो खो जाती है। (७) कुट्टमित—प्रियतम के द्वारा केश, उरोज, और अधर आदि के स्पर्श से स्त्री में हर्ष एव आवेग उत्पन्न होता है। यह अग स्पर्श या पीडन दुःखदायक होने पर आनन्दोत्तेजक होता है। (८) विव्वोक—अभिलपित प्रेम के प्राप्त होने पर सौन्दर्य एव प्रेम के अभिमान के मद में उपेक्षा का प्रदर्शन करने पर विव्वोक होता है। (९) ललित—नारी द्वारा अग उपाग का संचालन, भाव-भगिमाओं का प्रदर्शन अत्यन्त सुकुमारता से होने से शृंगारोद्वेजक होने के कारण वह ललित होता है। इसमें सातिशय विलास का वर्णन होता है। (१०) विदूत—प्रीतियुक्त वाक्यों का किमी व्याज या स्वभाववश अवसर पर भी न प्रयोग करने पर विदूत होता है।

नारी के अत्यन्तज (१) शोभा—रूप, यौवन, लावण्य, एव विलास से अग-सौन्दर्य समृद्ध मालूम हो तो ‘शोभा’ होती है। (२) कान्ति—वही शोभा काम-विकार युक्त होने पर और भी अधिक छविमयी हो जाती है तो कान्ति। (३) दीप्ति—काम-भाव का अतिशय प्रसार होने पर वह सौन्दर्य और भी दीप्त हो उठता है तो दीप्ति। (४) माधुर्य—क्रोध आदि के दीप्त होने पर

१. ना० शा० २२।१०, द० रू० २।३४क, सा० द० ३।१०४।

२. ना० शा० २२।११ द० रू० २।३४ख सा० द० ३।१०५

३. वही २२।१४२५ वही २३।५१ वही ३।१२२६२० ना० द० ४।३१३५क

भी रति-क्रीडा आदि की भाँति चेष्टाओं की सुकुमारता और गम्भीरता होने पर 'माधुर्य' होता है। (५) धैर्य—चंचलता और अभिमान रहित होने पर चित्तवृत्ति धैर्य युक्त होती है तो धैर्य। (६) प्रागल्भ्य—यद्यपि काम-कलाओं का निर्भीक प्रयोग हो 'प्रागल्भ्य' होता है। (७) औदार्य—ईर्ष्या और क्रोध आदि की उन्नेजनापूर्ण दशाओं में भी पुरुष के वचनों के प्रति अनुदीरणा होने पर औदार्य होता है।^१

इन अत्यन्त अलंकारों का प्रयोग सुकुमार ललित प्रयोग में होता है। विलास और ललित को छोड़ दीप्त (वीर) में भी इनका प्रयोग होता है। सागरनदी, मातृगुप्त और माहित्यदर्पणकार ने इन बीस के अनिरिक्त स्वभावज अलंकारों के अन्तर्गम और भी आठ अलंकारों की परिगणना की है। मद (यौवन, आभूषण-जनितगर्व), विकृत (लज्जावश उचित अवसर पर भी न बोलना), नपन (प्रियवियोग में पीडा का अनुभव), मौढ्य (प्रिय की उपस्थिति में प्रतीत वस्तु के सम्बन्ध में अज्ञान होकर पूछना), विक्षेप (प्रिय के निकट अर्द्धवेग धारण, व्यर्थ इधर-उधर देखना), कुनुहल (रम्य वस्तु के देखने पर उत्सुकता), हसित (यौवन के आवेग से अनावश्यक हँसना), चकित (पति के निकट भय और घबराहट प्रकट करना), और केलि (प्रिय के साथ केलि-क्रीडा)।^२ परन्तु इनमें से कई तो अनुभाव रूप हैं और वे प्रेम की विभिन्न दशाओं का संकेत करते हैं न कि नारी के जीवन की प्रवृत्ति के रूप हैं। आचार्य अभिनवगुप्त ने बीस ही सख्या स्वीकार की है। उनकी दृष्टि से कुछ आचार्यों द्वारा मद, विकृत आदि की नायिकाओं के अलंकारों के रूप में परिगणना भरत-विरोधी है।^३

समाहार—भरत ने पात्र-विधान के प्रसंग में मुख्य रूप से नाट्योपयोगी पुरुष एवं नारी पात्रों का ही विवरण प्रस्तुत किया है। उस युग में राज-परिवारों और जन-समाज में जीवन जिस रूप में प्रवाहित हो रहा था उसका प्रभाव भरत के पात्र-विधान पर निश्चित रूप से पड़ा है। नारी-पात्रों के भेद-विस्तार पर विचार करते हुए यह सिद्ध हो जाता है कि भरत की विचार-दृष्टि पर कामतंत्र का प्रभाव (नितान्त स्पष्ट) है। मनुष्य के जीवन में अन्य पुरुषार्थों की अपेक्षा काम की प्रधानता का भरत ने प्रतिपादन किया है। यह उचित भी है, क्योंकि यह काम तो स्वयं सुख रूप ही है। मनुष्य-जीवन में काम की महत्ता की स्वीकृति और तदनु रूप प्रतिपादन भरत की यथार्थवादी दृष्टि का परिचायक है। काम की इस प्रबलता का प्रतिपादन अन्य शास्त्रों में भी किया गया है।^४ परन्तु भरत ने नायक एवं नायिकाओं के जितने प्रकार के भेदों का उल्लेख किया है, उनसे उनके जीवन की बहुविधता का भी परिचय मिलता है। इसी आधार पर यह स्वीकार करना चाहिये कि भरत 'नाट्य' के चरित्रों को लोकोत्तर ही नहीं लौकिकता की सोधी मिट्टी

१. ना० शा० २३।२६-३१, द० रू० २।३५, सा० द० ३।१६६-११०, ना० द० ४।३५-३७क।

२. सा० द० ३।११२-१३०।

३. एतावत् एवैत इत्यत्र नियमो विवक्षितः। तेन मौढ्यमदभाव विकृत परिणपलादीनाम्पि राक्षसाचार्य राहुलदिभिरभिधानं विरुद्धमित्यलं बहुना। अ० भा० भाग-३, पृ० १६४।

'राहुल-आदि' शब्द से अभिनवगुप्त का आशय है पद्मश्रीसागरनदी मातृगुप्त आदि आचार्यों। अ० भा० भाग-३, पृ० १६४ पर रामकृष्ण कवि की पादटिप्पणी के आधार पर।

४. न च नारी समं सौख्यं न च नारी समा गति

न च नारी सदृश माण्यं न भूतो न भविष्यति शक्ति सगम तत्र १३ ४६

पर भी पतनपता हुआ देखना चाहते थे। यही कारण है कि पात्र-विधान के प्रसंग में प्रधान पात्रों के अतिरिक्त अनेक प्रकार के नाट्योपयोगी पात्रों की परिकल्पना की गई है। परन्तु इसका आशय यह नहीं कि पात्र-विधान के प्रसंग में इनके समक्ष कोई महत्तर आदर्श था ही नहीं। भरत की लोकवादी दृष्टि भी नायकों के माध्यम से ऐसे महत्तर चरित्र-सर्जना की कल्पना कर रही थी, जैसे चरित्र रामायण और महाभारत में कभी कवि-कल्पित हुए थे। अतः भरत की दृष्टि पात्र-विधान करते हुए यथार्थवादी तो है परन्तु उस पर महत्तर आदर्श की बहुरंगी प्रभा भी लोकात्मक सौन्दर्य और आदर्श का समन्वय करती है।

भरतनिरूपित नायक और नायिका-भेद का विवेचन यथार्थ और आदर्श का सगम है। पर उसके मूल में मनुष्य की अंग-रचना, अन्य प्रकृति और मानसिक प्रतिक्रियाओं का सूक्ष्म विश्लेषण भी प्रस्तुत किया गया है। भरत की यह देन बहुत ही महत्त्वपूर्ण है। पात्र के विविध चरित्र के माध्यम से कथावस्तु का विकास होता है। वस्तुतः कथावस्तु और चरित्र दोनों एक-दूसरे के पूरक हैं। महनीय चारित्रिक विशेषताओं से ही कथावस्तु में गति आती है, प्राण का संचार होता है।^२ इन दोनों के योग से रस का चरम आनन्द आस्वाद्य होता है। यहाँ हम यह स्पष्ट कर देना चाहेंगे कि परवर्ती आचार्यों के नायिका-भेद की परिकल्पना रसाभिनिवेशिनी है नाट्योन्मुखी नहीं, पर भरत का पात्र-विधान सर्वथा नाट्योपयोगी है। अतएव उनका पात्र-विधान नाट्योपयोगी ही नहीं शास्त्रीय विचार-विवेचन का विषय भी है। भरत ने इसीलिए उन्हीं नायिकाओं, नारी पात्रों और पुरुष पात्रों का विवरण दिया है जो नितान्त नाट्योपयोगी हैं और जिनके जीवन-स्रोत से नाट्य का वृक्ष उत्तरोत्तर परिपल्लवित, पुष्पित और फलित होता है।

पाँचवाँ अध्याय

नाट्य के रस और भाव

२१. ८

२. नाट्य का १



7

8

न भावहीनोऽस्ति रसो न भावो रसवर्जितः ।
परस्परकृता सिद्धिस्तयोरभिनये भवेत् ॥

ना० शा० ६ ३७ ।

ततो वृक्ष स्थानीय काव्य ।
तत्र पुष्पादि स्थानीयोऽभिनयादिनट व्यापारः ।
तत्र फलस्थानीयः सामाजिक रसास्वादः ।
तेन रसमयमेव विश्वम् ।

अ० भा० भाग १, पृ० २६४ (द्वि० सं०) ।

नाट्यसमुदायरूपाद्रसाः ।
यदि वा नाट्यमेव रसाः ।
रससमुदायो हि नाट्यम् ।
नाट्य एव च रसाः ।
काव्येऽपि नाट्यायमान एव रसः ।

(भट्टतोत) अ० भा० भाग १, पृ० २६० (द्वि० सं०) ।

चर्व्यमाणतैक प्राणो विभावादि जीविता विधिः
पानकरसन्यायेन चर्व्यमाणः पुर इव परिस्फुरन्
हृदयमिव प्रविशन् सवर्गीण भिवालिगन्
अन्यत् सर्वमिव तिरोद्धत् ब्रह्मास्वादभिवानुभावयन्
अलौकिक चमत्कारकारी शृ गारादिको रसः ।

—का० प्र० ४, उल्लास-४ ।

नाट्य-रस

रस-दृष्टि का विकास

रस भारतीय साहित्य-विद्या का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विषय है। भरत ने नाट्य में लक्षण, गुण, दोष और अलंकार आदि की परिकल्पना रसोद्बोधन के ही लिए की है। वाचिक अभिनय के इन अंगों के द्वारा रसोद्बोधन होता है तथा आंगिक एवं आहार्य आदि अभिनय वाक्यार्थ की ही व्यंजना करते हैं।^१ नाट्यशास्त्र के विश्लेषण से स्पष्ट ही हो जाता है कि भरत ने नाट्य-रस के सदर्भ में ही रस-सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है। वे रस के आदि प्रतिष्ठाता आचार्य परम्परा से माने जाते हैं, परन्तु उनके पूर्व से ही रस की शास्त्रीय परम्परा प्रचलित थी। क्योंकि नाट्य-शास्त्र के षष्ठ और सप्तम अध्यायो में रस और भाव का विवेचन करते हुए अपने विचारों के समर्थन में अपने पूर्ववर्ती आचार्यों की आनुवंशिक आर्याये और कारिकाये भरत ने उद्धृत की हैं। एक स्थल पर तो उन्होंने रस-शास्त्र पर रचित एक ग्रंथ के नाम का भी उल्लेख किया है।^२ अतः यह स्वीकार करना चाहिए कि नाट्य-रस के विवेचन की परम्परा भरत से पूर्व ही, अविकसित रूप में ही सही, पर वर्तमान थी। आचार्य-शिष्यों की सनातन-परम्परा में प्रवहमान इन विचार-पुष्पों का भरत ने आकलन और चयन कर उसे शास्त्र-परम्परा और व्यवस्थित रूप दिया।^३

परवर्ती आचार्य—भरत के परवर्ती आचार्यों ने नाट्य-रस की शास्त्रीय परम्परा का

१. लक्ष्मालङ्कृति गुणा दोष शब्दप्रवृत्तयः ।

वृत्तिसंधर्गसंरंभं संभारो यः कवेः किल ॥

अन्वोन्यस्थानुकूल्येन संभूयैव समुत्थितैः ।

भट्टित्वेन रसा यत्र व्यज्यन्ते ह्लादिभिः गुणाः (शैः) ॥ नट्टतान, अ० भा० भाग-३, पृ० ७८ ।

२. अत्रार्यै रसविचारं मुखे । ना० शा० (का० भा०) पृ० ६७ ।

३. अनुवंशे मन्त्रे शिष्याचार्य परंपराम् वर्तमानौ श्लोकाख्यौ वृत्ति विरोधौ अ० भा० भाग १ पृ० २६७

प्रसार और विवेचन किया। इन आचार्यों में नाट्यशास्त्र के व्याख्याकार भट्टोद्भट्ट, भट्ट-लोल्लट, शकुन, भट्टनाथक और अभिनवगुप्त आदि उल्लेख योग्य हैं। आचार्य अभिनवगुप्त की अभिनव भारती के माध्यम से भरत के रस-सिद्धान्त पर इन आचार्यों के मूल्यवान् विचारों से हमारा परिचय होता है। इनके अतिरिक्त नाट्यशास्त्र की परंपरा का अनुसरण करते हुए धनंजय, रामचन्द्र-गुणचन्द्र, सानारनंशी, शारदातनय और शिगभूपाल प्रभृति आचार्यों ने स्वतंत्र ग्रन्थों की रचना की और नाट्य-रस का प्रतिपादन किया। इन आचार्यों के काल तक नाट्य-रस से पृथक् एव स्वतंत्र रूप में रस-सिद्धान्त ने अपना अस्तित्व स्थापित कर लिया था। आनन्दवर्द्धनाचार्य, भोज, मम्मट और विश्वनाथ प्रभृति आचार्यों ने रस-सिद्धान्त का उस रूप में महत्त्व प्रतिपादित किया था। इन आचार्यों की विचार-मरणि भरत के नाट्य-रस की परिकल्पना से इस बात में भिन्न है कि इनकी रस-दृष्टि नाट्योन्मुखी नहीं, काव्योन्मुखी है। परिणामतः काव्यप्रकाशकार मम्मट ने रसनागाधरकार महापंडित जगन्नाथ राज आदि तक अन्य आचार्यों ने काव्यरस (सिद्धान्त) का उपवृत्त हण किया न कि नाट्यरस का। जिस नाट्य से रसोदय होता है, वह नाट्य इन आचार्यों के लिए विवेच्य विषय नहीं रहा। यद्यपि इन आचार्यों ने भी भरत के मूल रस-सिद्धान्त को ही अपने विचारों के आधार के रूप में स्वीकार किया। परन्तु उनके रस-संबन्धी विचार एक-दूसरे से भिन्न थे।^१ भरत की दृष्टि में यह नाट्यरस, नाट्यरचना के लिए इतना महत्त्वपूर्ण है कि उसके बिना कोई काव्यार्थ ही प्रवृत्त नहीं होता।^२

भरत की व्यापक नाट्य दृष्टि—भरत ने नाट्यशास्त्र में अनेक प्रसंगों में नाट्य की परिभाषा, स्वरूप, प्रयोजन, उपादान एव उद्देश्य आदि का विस्तार से विचार किया है। उनके विश्लेषण से नाट्य का स्वरूप प्रतिभासित होता है तथा भरत के व्यापक दृष्टिकोण का परिचय भी प्राप्त होता है। नाट्य की व्यापकता, मानव-जीवन की सुख-दुःखात्मक सवेदना, अनुरजकता, पुरुषार्थ माधन की क्षमता, उपदेशपरकता, व्यक्तित्व का विलयीकरण, रसानुभूति और सोन्दर्य-बोध आदि न जाने जीवन के कितने रूपों का समाहार भरत ने नाट्य में किया है।^३

त्रिगुणात्मिका प्रकृति और नाट्यरस—इस त्रिगुणात्मक लोक में मनुष्य-स्वभाव के न जाने कितने रूप हैं। सुख-दुःख के प्रभाव से जीवन की अवस्थाएँ भी विविध और विलक्षण होती हैं। त्रिगुणात्मक प्रकृति के परिवेश में मनुष्य जीवन सुख-दुःख के सूक्ष्म सूत्रों से बुनकर प्रतिक्षण विकसित होता चलता है, उसकी प्रज्ञा में यह सुख-दुःखात्मक सवेदना निरन्तर होती रहती है। आगिक आदि अभिनयों के द्वारा वह सुख-दुःखात्मक सवेदना अभिनीत होने पर नाट्य एव आस्वाद्य होती है। नाट्य में नट सुख-दुःखात्मक स्वभाव को त्याग कर कविनिवद्ध 'पर-प्रभाव' या सवेदना को आत्मस्थ कर आगिक आदि अभिनयों के द्वारा उसे अभिव्यक्ति प्रदान करता है। नट 'स्व-भाव' का नमन कर पर-प्रभाव की चेतना-सवेदना में 'स्व' को विलीन

१. The oldest known exponent of this system is Bharata, from whom spring all later systems and theories such as we know then, and whom even Anandbardhan himself in applying the ras-theory to Poetics, names as his original authority :

—Sanskrit Poetics, p. 19 (S.K. De)

२ न हि रमायते करिन्दर्पं प्रवर्तते ना० शा० अ० ६

३ ना० शा० ११०८ ११६ (गा० जो० सी० ११ १४४ १५२ अ० मा० प्रथम भाग पृ० २८६ २६०

कर देता है इसीलिए वह नट होता है और उसके आंगिक आदि अभिनय एवं गीत-वाच आदि कार्य 'नाट्य' हो जाते हैं।^१ नाट्य में न केवल नट ही स्वभाव का त्याग कर संवेदना की अभिव्यक्ति करता है अपितु कवि की वाणी भी स्वभाव का त्यागकर लोकोत्तर संवेदना की साधारणता के प्राण-रस का प्रतिष्ठान करती है, और उसी प्रभाव से सामाजिक के हृदय की आत्म-संवेदना के स्वर कवि-वाणी और नट के अभिनय में एकाकार हो जाते हैं। नाट्य की इस एकाकारता से ही लोकोत्तर संवेदना के महाभोग-महारस का उदय होता है, यह महारस, परमानन्द स्वरूप, विलक्षण, वैचित्र्यकारक और अनिर्वचनीय होता है।^२

नाट्य (रस) : अनुभावन नहीं अनुकीर्तन

नाट्य भरत की दृष्टि में ममस्त लोक का अनुव्यवसायात्मक अनुकीर्तन है, अनुभावन नहीं। अनुभावन द्वारा पदार्थ के प्रत्यक्ष दिखलाई देने वाले विशेष स्वरूप का ग्रहण होता है और अनुकीर्तन से नाट्य के अलौकिक व्यापार द्वारा विभावादि की विशेषता को दूर कर साधारणीकृत रूप का ग्रहण होता है। अनुभावन का प्रत्यक्ष वस्तु से सम्बन्ध है। जो वस्तु प्रत्यक्ष नहीं है उसका अनुभावन या प्रत्यक्षीकरण भी नहीं होता। दुष्यन्त और शकुन्तला आदि प्रत्यक्षीकरण के लक्ष्य नहीं हो सकते। उनका अनुभावन भी नहीं हो सकता। अतएव भरत ने अनुभावन का निषेध और भावानुकीर्तन का विधान किया है।^३ अनुकीर्तन के द्वारा दुष्यन्त और शकुन्तला आदि विशिष्ट व्यक्तित्व अथवा सामान्य विभावादि का ग्रहण न होकर उनके साधारणीकृत रूप का ग्रहण होता है। उनके साधारणीकृत होने पर ही प्रेक्षक का भी नट के अनुव्यवसाय से तादात्म्य होता है। अनुव्यवसाय रूप अनुकीर्तन होने से प्रेक्षक की प्रज्ञा में दुष्यन्त शकुन्तला के साथ तादात्म्य भाव की स्थापना होती है। इसी अभिन्नता या तादात्म्य प्रतीति के कारण उसके हृदय में रसानुभूति या सौन्दर्य का उद्बोधन होता है।

नाट्यरस और साधारणीकरण

तीन लोको के भावानुकीर्तन रूप नाट्य के लिए साधारणीकरण नितान्त अनिवार्य है। यदि साधारणीकरण न हो तो सामाजिक कवि एवं लोकाचार की दृष्टि से वह नाट्य-व्यापार संभव ही नहीं है। विभावादि के विशिष्ट व्यक्तित्व से उदासीन होने के कारण सामाजिक को न तो तादात्म्य होगा और न उस अवस्था में रसानुभूति ही होगी। कवि की दृष्टि से भी व्यक्ति-विशेष के प्रणय-अनुराग के चित्रण में अनौचित्य दोष की आशंका हो जाती है। लौकिक दृष्टि से विशिष्ट विभावादि का अनुभावन या नट-व्यापार तो नितान्त लौकिक होता है। लौकिक रूप में किसी को लज्जा, किसी को संकोच और किसी को भय या क्रोध भी हो सकता है। पर रसास्वाद नहीं, वह तो साधारणीकरण के द्वारा तादात्म्य होने पर ही होगा।^४ विभावादि का विशिष्ट

* ना० शा० १६।१४४, १४६, एतच्च समस्तं नाट्याङ्गोपलक्षणं प्रयुज्यते इति नटैर्ज्ञायते चेति सामाजिकैस्तेनोभयोरपि नमनमुक्तमिति संभावनाकृतमौचित्यम्। अ० भा० भाग-३, पृ० ८०-८१।

२. महारसं महाभोग्यमुदात्तवचनान्वितम्। ना० शा० १६।१४०।

३. नेकान्ततोऽपि भवतां देवानां चाक्षुभावनम्।

त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यमानुकीर्तनम् ना० शा० १०७ गा० अ० सी०)

४. साधरणीकरणे अ० नगेद ५० १७ आलोचना जुलाई ६४

व्यक्ति के रूप में प्रतीति होना सम्भव नहीं है, क्योंकि वे तो वर्तमान नहीं हैं। विशिष्ट पदार्थ तो अपनी उपस्थिति द्वारा ही अपना कार्य संपादन करते हैं। पर विभावादि की उपस्थिति की कल्पना भी नहीं की जा सकती है। अतः सामाजिक कवि और लोकाचार की दृष्टि से भी विभावादि विशिष्ट व्यक्तित्व का साधारणीकृत रूप ही नाट्य होता है न कि विभावादि विशिष्ट व्यक्तित्व, उसी अवस्था में साधारणीकृत विभावादि के साथ सामाजिक का तादात्म्य होता है। तादात्म्य में रस का आस्वाद रहता है, तादात्म्य की प्रतीति ही 'नाट्य' या 'भावानुकीर्तन' है।

नाट्य-रस और अनुकृति—नाट्य की अनुकरण-मूलकता के सम्बन्ध में भारतीय आचार्यों में मत-मतान्तर परिलक्षित होता है। अधिकतर आचार्यों ने नाट्य को 'अवस्थानुकृतिमूलक' या 'अनुकृतिमूलक' शब्दों के द्वारा परिभाषित किया है। इसका आधार भी इन्हें नाट्यशास्त्र में सभवतः मिला हो। भरत ने नाट्य के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए 'लोकवृत्तानुकरण', 'लोककृतानुकरण' तथा 'पूर्ववृत्तानुचरित' आदि अनुकृतिवाचक शब्दों का प्रयोग किया है।^१ पाश्चात्य नाट्य-प्रणाली की मीमांसा पद्धति में अनुकृति को विशेष रूप से महत्त्व प्रदान किया गया है। अरस्तू ने अपने काव्यशास्त्र में 'कलामात्र की अनुकृति-मूलकता' प्रतिपादित की है। नाट्य भी एक कला है, अतः यह भी एक अनुकृति-प्रधान-कला है। पौरस्त्य और पाश्चात्य दोनों दृष्टियों में बहुत बड़ा अन्तर है। भारतीय आचार्य 'अवस्था की अनुकृति' को नाट्य मानते हैं और अरस्तू महोदय 'कार्य-व्यापार' मात्र को। एक का ध्यान अनुकार्य की आन्तरिक वृत्तियों की ओर है तो दूसरे का ध्यान बाह्य वृत्तियों की ओर।^२ भारतीय आचार्य नाट्य को लोक प्रचलित 'अनुकृति' के सामान्य स्वांग आदि अर्थ में नहीं ग्रहण करते। भरत एवं अभिनवगुप्त आदि आचार्यों ने 'अनुकरण' शब्द का प्रयोग नाट्य की विशिष्ट विचार-परम्परा और निराली अभिव्यक्ति पद्धति को दृष्टि में रखकर किया है।

अनुकरण की उपहासमूलकता—लोक में अनुकरण शब्द तो सदृशता या समान-दर्शन-परक है। निम्न श्रेणी के भाँड आदि दूसरों के अनुकरण या स्वांग (नकल) आदि प्रस्तुत कर उपहास का सृजन करते हैं। इस उपहास के द्वारा पात्रों में दुःख, क्रोध और खेद भी होता है। ऐसे उपहास-मूलक अनुकरण और नाट्य के अनुकरण में परिणाम की दृष्टि से बहुत कम साम्य है। यही कारण है कि आचार्य अभिनवगुप्त ने नाट्य की ऐसी अनुकृतिमूलकता का खण्डन किया है।^३ नाट्य आनन्दमूलक है और उसके प्रस्तोता भी परिष्कृत रुचि के नट होते हैं, अनुकरण तो उपहासमूलक होता है और निम्न श्रेणी के भाँड या स्वांग करने वालों के द्वारा किया जाता है। भरत ने भी अनुकरण को उपहासास्पद माना है। अतः 'नाट्य' लोक-प्रचलित 'अनुकरण' तो

१. लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् । ना० शा० २।११२, १६।४५ ।

२. (a) Epic, poetry, tragedy, comedy, dythramties, as also for the most part the music of the flute and of the lyre in the most general view of them intuation. Poetics, p. 5.

(b) Drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth Cicero, Natyasastra Eng. Trans. M. M. Ghosh, p. 43.

(c) A. B. Keith, Sanskrit Dramas, p. 355.

३. तद्विदमनु कीर्तनमनुवससाय विशषो नाट्य परपरायो नानुकार इति अभितन्यम् अ० मा० भाग १ पृ० २३

निश्चित रूप से नहीं है। भरत ने इन विशिष्ट शब्दों का प्रयोग नाट्य की व्यापक आधारभूमि को स्पष्ट करने के लिए किया है। सामान्य अनुकृति का प्रयोग होने पर तो भरतों को दानवों के क्रोध और देवों और ऋषियों के अभिशाप का भाजन बनना पड़ा।^१

चित्तवृत्तियों का अनुकरण—विभावादि विशिष्ट व्यक्तियों का अनुकरण नहीं होता। परन्तु रति, क्रोध, हर्ष और शोक आदि रसमूलक चित्तवृत्तियों का भी अनुकरण संभव नहीं है। नट के हर्ष और शोक आदि भाव दुष्यन्त आदि विभावों के हर्ष और शोक से सर्वथा भिन्न है, सदृश नहीं। अतः नट विभावादि (दुष्यन्त, शकुन्तला) के हर्ष-शोक का अनुकरण नहीं कर सकता। यदि वह अपने हर्ष और शोकादि को प्रस्तुत करता है तो वह तो वास्तविक हो जाता है। विभावादि अनुकार्य का अनुकरण नहीं होता। अतः प्रेक्षक के अन्तर में रस का जो अभिस्रवण होता है वह सजातीय के अनुकरण से उसके अन्तर का भी साधारणीकरण हो जाता है। राम रूप नट और उसमें तादात्म्य का आविर्भाव हो जाता है, नाट्य के प्रभाव से।^२

सजातीय और सदृश अनुकरण

आचार्य अभिनवगुप्त ने भरत के नाट्य सम्बन्धी उदात्त विचारों को स्पष्ट करते हुए 'सजातीय अनुकरण' का समर्थन और 'सदृश अनुकरण' का खण्डन किया है। दोनों ही शब्द दार्शनिक पृष्ठभूमि पर परिपल्लवित हुए हैं। न्यायदर्शन के अनुसार जाति नित्य रूप से अनेक व्यक्तियों में समवेत रहती है। मनुष्य व्यक्ति के रूप में तो नष्ट होता रहता है परन्तु जाति रूप में मनुष्यत्व नित्य है। सब में, सब कालों में जाति की सत्ता वर्तमान रहती है।^३ इस व्यापक आधार पर ही विभाव आदि की हर्ष-शोक आदि रसमूलक चित्तवृत्तियों में हर्षत्व और शोकत्व जाति थी और आज के नट या पात्र, जिन हर्ष और शोक आदि भावों को प्रकट कर रहे हैं, इनमें भी हर्षत्व और शोकत्व जाति के रूप वर्तमान है। अन अतीत के दुष्यन्त और शकुन्तला आदि विभावों का हर्ष और शोक तथा नट या पात्र द्वारा प्रस्तुत वर्तमान हर्ष और शोक आदि में समान जातीयता का एक ही मूल गूँथा हुआ है। जाति की समानता की दृष्टि से प्रेक्षक के हृदय में सुख-दुःख की जाति समान ही है, अतएव साधारणीकरण होता है। इस सजातीय-अनुकरण के द्वारा नाट्य-रस का आविर्भाव होता है।^४ सदृश अनुकरण के मूल में समान दर्शन का भाव विद्यमान रहता है। पर यह तो विद्यमान पदार्थों या विशिष्ट व्यक्तियों में संभव है। पर विद्यमान और अविद्यमान पदार्थों में इसकी संभावना नहीं है। दुष्यन्त और शकुन्तला रूप विभावादि तो अविद्य-

१. परचेष्टानुकरणाद्भासः समुपजायते ।

तदन्तेऽनुकृतिर्वद्धा यथादैत्याः सुरैजिताः ।

सा तावद्भो द्विजा युक्तमिदं भस्विडम्बनम् ॥ ना० शा० ७।१०, १।१७, ३६।३३ ।

२. अ० भा० भाग १, पृ० ३२-३७ (द्वि० स०) ।

३. गोत्वाद् गोमिद्धिवत् तत् सिद्धे । अ० ५।१-१०, न्यायवर्शन । अ० १।३०-७० ।

४. अनुकार इति हि सदृश कारणम् । तत्कस्य ? न तावद्भासदेः तस्यानुकार्यत्वात् । एतेन प्रमदादि विभावानामनुकरणं पराकृतम् । न चित्तवृत्तीनां शोक क्रोधादिरूपाणाम् । न हि नटो रामसदृशं स्वात्मनः शोकं करोति । सर्वथैव तस्य तत्राभावात् । भावेवाननुकारत्वात् । न चान्यद् वस्तुस्ति यच्छोकेन सदृशं स्यात् । अनुभावास्तु करोति । किं तु सजातीयानेव । न तु तत्सदृशान् । अ० भा०

भाग १ पृ० ३६ द्वि० स०

ज्ञान-स्वरूप आत्मा का ही
वाद्यता के कारण आनन्द स्वरूप है।

होता है आत्मा आनन्द रूप है और रस भी

लोक-प्रचलित व्यवहार की दृष्टि से 'रस' शब्द भण्डुर आदि पङ्क्त, पारद, विषय, सार, जल, संस्कार, क्वाथ, अभिनिवेश और देहधातु के सार के रूप में प्रसिद्ध है अन्यत्र नहीं। परन्तु शृंगार आदि में प्रयुक्त होने वाले इस 'रस' शब्द का क्या अभिप्राय है? इस शका का समाधान करते हुए भरत ने रस की आस्वाद्यता का विधान किया है। विषय को स्पष्ट करते हुए भरत ने एक लौकिक उदाहरण इस प्रकार दिया है। ससार में नाना प्रकार के व्यञ्जनों से सुसंस्कृत अन्न का भोक्ता पुरुष रसो का आस्वादन करता है। इस अन्नरस का आस्वाद्यता 'सुमना' होता है, क्योंकि अन्नरस का उसने आस्वादन किया। उसी भाँति नाना प्रकार के विभाव, अनुभाव रूप भावों, अभिनयों द्वारा व्यक्त किये गये वाचिक, आंगिक तथा सात्विक (मानस) युक्त स्थायी भावों को सहृदय प्रेक्षक आस्वादन करते हैं और हर्ष आदि (रस) प्राप्त करते हैं। ये आस्वाद्यता सुमना (सहृदय) कहे जाते हैं।^२

रसास्वादन : मानस व्यापार—भरत ने रस की आस्वाद्यता के विवेचन के प्रसंग में एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण तथ्य का संकेत किया है। लौकिक रस का आस्वादन तो विभिन्न इन्द्रियों से होता है, परन्तु नाट्य-रस का आस्वादन तो मन से ही होता है। वह मानस व्यापार है रसना का नहीं। वह रागात्मक चित्तवृत्ति का रस-रूप परिणाम है। यह रस नाट्य-समुदाय से ही आविर्भूत होता है। अतः नाट्य में रस निहित है। नाट्यायमान (दृश्य) काव्य जैसा रस-पेशल होता है वैसा श्रव्य नहीं, क्योंकि नाट्य होने से उसमें साक्षात्कार कल्पना का आविर्भाव होता है। साक्षात्कार में जो आनन्द है वह परोक्ष में नहीं।^३

रसानन्द की तीन श्रेणियाँ—रस की आस्वाद्यता का आनन्द ब्रह्म-रस के तुल्य है। मुक्ति मार्ग के साधक भी दुःख में अत्यन्त निवृत्ति (आनन्द की प्रेरणा) से आलोकित होकर उस मार्ग पर प्रवृत्त होते हैं। मनुष्य की मूलवृत्ति ही आनन्दात्मक है। यद्यपि अपनी सुख, सत्कार, और प्रवृत्ति के अनुसार कोई रसनाव्यापार के द्वारा उपलब्ध आनन्द की ओर प्रयत्नशील होते हैं, तो कोई मानस-व्यापार द्वारा प्राप्य नाट्य-रस की ओर प्रवृत्त होते हैं और कोई आत्ममुक्ति द्वारा प्राप्य ब्रह्मरस में निमग्न होते हैं। तीनों ही रसानन्द में आत्म-विमर्जन का भाव समान रूप से वर्तमान रहता है। विषयी रसनाव्यापार द्वारा कामोपभोग-काल में आत्मविस्मृत-सा हो जाता है, नाट्य-रस के उदय काल में सहृदय साधारणीकृत विभावादि के साथ अपना तादात्म्य स्थापित करता है, यह तादात्म्य ही आत्मलीनता है। निर्विकल्प मुख का साधक भी अहं का त्याग करके ही ब्रह्मरस में लीन होता है। अतः यह आस्वाद्यता ही नाट्य-रस का प्राण है, निस्सन्देह इस प्राण का आधान साधारणीकरण या आत्म-विमर्जन द्वारा ही होता है।

१. अस्मन्मते तु संवेदनमेवानन्दधनमास्वाद्यते। अ० भा० भाग १, पृ० २६२।

२. भावभिनयसंबन्धान् स्थाविभावान्स्थायानुभूतः।

आस्वाद्यति मनसा तस्मान्माद्य रसाः स्मृताः। ना० शा० ६३३।

३. नाट्यसमुदायरूपाद्रसाः। यदि वा नाट्यमेव रसाः। रससमुदायो हि नाट्यम्। नाट्य एव च रसाः। अथैव नाट्यायमान एव रसः कथाय विषये हि प्रायश्चर्यसंवेदनोदये रसोदय इत्युपाध्याया अ० म० भाग १ पृ० २६० द्वि० म०)

नाट्यरस की योग्यता

नाट्यरस का आस्वाद्यता के साथ ही उसकी आस्वादयोग्यता की समस्या भी उठती है। नाट्य के साथ अनुकार्य, कवि, काव्य, प्रयोक्ता, और प्रेक्षक ये सब सम्बन्धित हैं। परन्तु नाट्य-प्रयोग से प्रयोक्ता और प्रेक्षक ही विशेष रूप से सम्बन्धित हैं। क्योंकि प्रयोक्ता नाट्य का प्रयत्न-पूर्वक प्रयोग करता है और प्रेक्षक उस रसमय प्रयोग का आस्वादन करता है। भरत का विचार तो इस सम्बन्ध में नितान्त स्पष्ट है कि नाट्यरस का आस्वादक प्रेक्षक ही है। नाना भावों से अभिव्यजित और वाचिक आंगिक, सात्त्विक और आहार्य अभिनय से समृद्ध स्थायी भाव का रस रूप में आस्वादन सुमनस प्रेक्षक ही ग्रहण करते हैं और लोकोत्तर आनन्द में लीन हो जाते हैं। उनकी दृष्टि से अन्य के रसास्वादन होने की संभावना नहीं मालूम पड़ती है।^१ परन्तु परवर्ती आचार्यों में इस सम्बन्ध में ऐकमत्य नहीं है। भट्टलोल्लट ने भरत-सूत्र की व्याख्या करते हुए अनुकार्य राम आदि तथा अनुकर्ता नट में भी रस का आस्वादन स्वीकार किया है।^२ अभिनव-गुप्त ने प्रेक्षक में ही रसास्वाद की योग्यता का प्रतिपादन करते हुए पात्र में उसका सर्वथा निषेध किया है। उनकी दृष्टि से पात्र या नट रस का आस्वादन नहीं करते। देश काल और प्रमाता आदि के भेद से रस नियंत्रित नहीं होता। नट में रस के आस्वादन का उपाय मात्र रहता है। इसीलिए नट को पात्र भी कहते हैं। पात्र में मद्य के आस्वादन की क्षमता नहीं होती वह तो मद्यप मे होती है। पात्र तो मद्यप के मद्य-पान का माध्यम मात्र है, उसी प्रकार नाट्य का पात्र भी कवि-कल्पित रस के आस्वादन का प्रेक्षक के लिए एक माध्यम मात्र है। अतएव वह पात्र है। पात्र का रसास्वादन अथवा रसज्ञान का उपाय मात्र होता है।^३

नाट्यरस का आस्वादक पात्र या प्रेक्षक— परवर्ती आचार्यों में धनजय ने भट्टलोल्लट द्वारा प्रतिपादित नट की आस्वादयोग्यता का ही समर्थन किया है। दणरूपककार धनजय और टीकाकार धनिक के मत से नर्तक में काव्यार्थ की भावना, रस के आस्वाद का निषेध नहीं हो सकता। पर धनिक नर्तक की उसी स्थिति में आस्वाद-योग्य मानते हैं जब नर्तक भी सामाजिक की तरह सहृदय हो। वह सामाजिक के दृष्टिकोण से ही रसास्वाद कर सकता है। अतः नर्तक में रसास्वाद की योग्यता का सिद्धान्त प्रतिपादित करते हुए उसकी सामाजिक वृत्ति को अपरिहार्य बनाकर भरत और अभिनवगुप्त के सिद्धान्त से किंचित् ही भिन्नता रहने दी है। यद्यपि भरत ने पात्र और नर्तक आदि की जो परिभाषाएँ दी हैं उसके अनुसार वह इतना कला-समृद्ध होता था कि उसमें रसास्वाद्य की योग्यता मानना उचित ही है। बिना सहृदयता के वैसा भावपूर्ण अभिनय वे कैसे प्रस्तुत करते !^४

साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने नर्तक को आस्वादक तो नहीं माना है परन्तु काव्यार्थ-भावना की क्षमता उसमें हो तो वह सामाजिक की तरह रसास्वादक भी हो सकता है। इन्होंने

एक ओर भरत और अभिनवगुप्त की परम्परा का समर्थन किया है तो दूसरी ओर धनजय और धनिक का भी।^१

रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने पात्र में रसास्वाद की योग्यता का समर्थन किया है। उनकी दृष्टि से जिस प्रकार वेश्याएँ धन के लोभ में दूसरे के लिए रति का प्रसार करती हुई स्वयं भी परम रति का अनुभव करती हैं या गायक श्रोताओं के लिए गायन प्रस्तुत करता हुआ स्वयं भी गायन का आनन्दानुभव करता है, इसी प्रकार पात्र भी राम-सीता आदि विभावों को प्रस्तुत करते हुए तन्मयता प्राप्त कर लेता है। अतः उसमें भी रसास्वाद की योग्यता रहती है।^२

वस्तुतः रस की पात्रता प्रेक्षक के अतिरिक्त मूल अनुकार्य (राम आदि), कवि, पात्र और प्रेक्षक में सामान्य रूप से है, परन्तु रसास्वाद की योग्यता तो मुख्य रूप से प्रेक्षक में ही है। कवि का तो रसमय होना नितान्त उचित है। उसी की रसमयता (कल्पना) से काव्य या नाट्य में रसमयता का आविर्भाव होता है। आनन्दवर्द्धनाचार्य के अनुसार कवि के रसमय (शृंगारी) होने पर सारा विश्व रसमय प्रतीत होता है, और उसके वीतराग होने पर सारा विश्व नीरस प्रतीत होता है।^३ भोज ने अपने शृंगार प्रकाश में रसास्वाद की पात्रता के सम्बन्ध में बड़ा ही सुन्दर विश्लेषण किया है। उनके अनुसार रस की स्थिति चेतन प्राणियों में होती है, काव्य के शब्दार्थमय शरीर के अचेतन होने के कारण उसमें सक्रिय रस की स्थिति की परिकल्पना नहीं की जा सकती। लौकिक रूप में, अनुकार्य पात्रों में रस भाव-रूप में वर्तमान रहता है। कवि और नट में किसी प्रकार रस की सत्ता स्वीकार की जा सकती है।^४ स्वयं अभिनवगुप्त ने एकमात्र प्रेक्षक में ही रसास्वाद की योग्यता का दृढ़ता से प्रतिपादन करते हुए भी कवि को सामाजिक के तुल्य स्वीकार किया है।^५

अनुकार्य में रस और सामाजिक में रसाभास

प्रेक्षक की आस्वाद योग्यता के सम्बन्ध में आचार्यों में एकमत्य है; क्योंकि नाट्य का अभिनय प्रेक्षक के लिए होता है और उसके रसरूप फल का भोक्ता एकमात्र प्रेक्षक या सामाजिक ही है। अन्य रसाधान कवि और प्रयोक्ता आदि रसास्वाद के उपाय ही हैं। दशरूपक के टीकाकार बहुरूप मिश्र द्वारा उल्लिखित किसी आचार्य ने तो मूल रूप से रस की स्थिति अनुकार्य राम आदि में प्रतिपादित की है और सामाजिक में केवल रसाभास की कल्पना की है।^६ उनकी यह कल्पना

१ सा० द० ३।१८-१९।

२ ना० द०, पृ० १४२।

३ शृंगारी चेत् कवि-काव्ये जातं रसमयं जगत्।

स एव वीतरागश्चेन्नीरसं सर्वमेव तत्॥ ध्वन्यालोक ३।४३।

४ शृंगार प्र०, पृ० ४४४।

५ अ० भा० भा० १ पृ० २६४

६ केचित् रामादिगत एव रस काव्यप्रतिपाद्य सामाजिकगतस्तु रसाभास इति प्रतिवक्ष्यते तत्तु वयं

नता त असंगत है क्योंकि मूल अन्तर्काय पात्र 'यौक्तिक सम्बन्ध' से रहित नहाने के कारण साधारण्य कारण के अभाव में परस्पर एक दूसरे के प्रति निरपेक्ष आनन्द अनुभव नहीं करते अन्तर्काय दुष्यन्त के लिए तो एकमात्र कण्व-पुत्री शकुन्तला (असाधारणीकृत रूप में) आलम्बन है न कि साधारणीकृत मन्त्री मात्र। जबकि प्रेक्षक के लिए रंगमंच पर प्रस्तुत दुष्यन्त-शकुन्तला रूपधारी पात्र सामान्य नर-नारी के रूप में, नियत सम्बन्धों को त्यागकर सत्त्वोद्रेक प्रकाशानन्द की सृष्टि करने हैं।

समाहार—भरत एवं अन्य आचार्यों की आस्वाद्य-योग्यता सम्बन्धी विचारों की मीमांसा में महत्वपूर्ण निष्कर्ष प्राप्त करते हैं। सुख-दुःखात्मक जीवन-रस का प्रवाह अनुकार्य को स्पर्श करता हुआ प्रेक्षक में आकर विलीन हो जाता है। रस-यात्रा के मार्ग में पड़ने वाले कवि अपनी समृद्ध-कल्पना में नट आदि अपने भावपूर्ण अभिनय से उसको प्रेक्षक के निकट भोग-रूप में प्रस्तुत करने के लिए बेग देते हैं। प्रेक्षक साधारणीकृत सहृदयता के कारण मुख्यतः पात्र के माध्यम से रस का आस्वाद ग्रहण करता है। निःसंदेह भरत और अभिनवगुप्त ने भी रसास्वादक प्रेक्षक के लिए बौद्धिक प्रतिभा, तत्कार, काव्यानुशीलन और सहृदयता आदि को अत्यावश्यक माना है।^१

वस्तुतः भरत और अभिनवगुप्त का यह सिद्धान्त कि 'सुमनस प्रेक्षक ही रसास्वादयिता होता है' संगत भी मालूम पड़ता है। क्योंकि नाट्य का प्रयोग तो सुमनस प्रेक्षक के लिए ही होता है। इस दृष्टि से यह प्रसिद्ध पवित्र बड़ी उपयुक्त प्रतीत होती है कि कवि तो काव्य की रचना करता है और रस का आस्वादयिता तो समीक्षक होता है।^२ आनन्दवर्द्धनाचार्य की दृष्टि से भी प्रेक्षक या प्राश्निक का मर्मज्ञ होना अत्यावश्यक है। मर्मज्ञ प्रेक्षक ही रसास्वादयिता हो सकता है।^३

नट नाट्य-कला में जो रसिक और सहृदय हों वही कवि-निबद्ध विभाव आदि को भावपूर्ण रूप में रसोद्रेक के लिए प्रस्तुत कर सकता है। ऐसे नट या पात्र में रसास्वाद की योग्यता न होना आपातन-उचित नहीं मालूम पड़ता है। परन्तु विचारणीय यह है कि पात्र या नट काव्यार्थ भावना से युक्त होने पर भी नाट्य-प्रयोग का, वास्तव में, प्रेक्षक तो नहीं होता, नाट्य-प्रदर्शन को देखने पर ही तो प्रेक्षक को रसास्वाद होता है, पर वह तो प्रदर्शन का अंग है निरपेक्ष प्रेक्षक नहीं। उसका आनन्द काव्य-पाठ के स्तर का हो सकता है। यदि साहित्यदर्पण के अनुसार वह काव्यार्थ का भावन करता हुआ सामाजिक पद पर प्रतिष्ठित हो सके, तो प्रेक्षक और पात्र के रसास्वाद के स्वरूप में महान् अन्तर होगा। व्यापक रूप में रस की सत्ता तो सर्वत्र रहती है।^४ अतः रस की मादक स्निग्धधारा कवि, काव्य, पात्र और प्रेक्षक को समान रूप से प्रभावित करती रहती है। कवि-निबद्ध कल्पना और पात्र द्वारा प्रस्तुत अनुभाव आदि के माध्यम से प्रेक्षक जो स्वाद लेता है, उस रस की सत्ता इन दोनों के प्राणों को भी रसावेश से आकुल अवश्य करती है। प्रेक्षक के हृदय में वासना-रूप में स्थित रति आदि स्थायी भाव आनन्द के रूप में वैसे ही परिणत होते हैं जैसे प्रकाशमान सूर्य ससार को अपनी सोष्म किरणों से जाग्रत कर चेतना का उद्बोधन करता है। उसी प्रकार कवि की प्रतिभा भी रस का प्रकाश करती है और पात्र का सरस अभिनय

१ ना० शा० २७.६२-६३ (ना० ओ० सी०)।

२ कवि करोति काव्यानि रसं जानति पंडिताः।

३ ध्वन्यालोक—शब्दार्थं ज्ञानमात्रेणैव न वेद्यन्ते

४ मा० द० ३ २८ १६

भी उसके भावों का उदबोधन अतः प्रसक्त में योग्यता तो है पर कवि और पात्र में रसोदय की क्षमता स्वीकार करनी चाहिए।

रस सुखात्मक या दुःखात्मक

नाट्य-रस की सुखात्मकता या दुःखात्मकता भारतीय साहित्य-मनीषियों के लिए एक मौलिक चिन्तन का विषय रहा है। भरत से लेकर विश्वनाथ तक सब आचार्यों ने अपने विभिन्न मतमतांतरों का आकलन किया है। सामान्य रूप से रस तो आनन्दमूलक जीवन-तत्त्व के रूप में प्रचलित है। परन्तु साहित्य-विधा में सुचिन्तित विचारधाराएँ इस सम्बन्ध में परस्पर विरोधी प्रतीत होती हैं। धनंजय और विश्वनाथ प्रभृति आचार्यों ने नाट्य-रस की आनन्दमूलकता का प्रतिपादन किया है, तो रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने कुछ रसों को सुखात्मक और कुछ को दुःखात्मक माना है। आचार्य अभिनवगुप्त ने रस को सुख-दुःखात्मक मानते हुए भी सामाजिक की दृष्टि से रस को हर्षफलपर्यवसायी रूप में स्वीकार किया है। रस-सिद्धान्त के प्रवर्तक आचार्य भरत के श्लोको और व्याख्याओं में ही इस विचार-विभिन्नता के बीज हमें अकुरित होते मालूम पड़ते हैं।

नाट्य-रस सुखात्मक

भरत ने नाट्य-प्रयोजन तथा रस-विश्लेषण के सदर्भ में इस विषय का विवेचन विशेष रूप से किया है। नाट्य विनोदकारक और रंजना-प्रधान है। नाट्य की विविधता का प्रतिपादन करते हुए उसके लिए सर्वत्र सुखदायक एवं हित-कारक विशेषणों का प्रयोग किया है। उससे उनकी 'हर्ष-पर्यवसायी' दृष्टि का ही समर्थन होता है। नाट्य हितोपदेश-जनन, धृतिवृद्धि, सुखा-विकृति, दुःख-शोक एवं श्रम-पीडित के लिए विश्रान्तिजनक, धर्म्य, यशस्य, हितदायक, बुद्धिवर्द्धन और लोकोपदेशजनक होता है। 'यही नहीं नाट्य को महारस, महाभोग और 'उदात्तवचनान्वित' जैसे आनन्द-रसपूर्ण विशेषणों से विभूषित किया है।' इन विशेषणों से नाट्य-रस के स्वरूप के सम्बन्ध में भरत के सुखमूलक दृष्टिकोण का परिचय प्राप्त होता है। परन्तु दोनों अध्यायों में दो महत्वपूर्ण श्लोको में नाट्य-रस के सुख-दुःखात्मक स्वरूप का संकेत भी होता है। भरत की दृष्टि में लोक का सुख-दुःखसमन्वित स्वभाव, अगादि अभिनयों से उपेत होने पर 'नाट्य' होता है।^१ नाट्य की सुख-दुःखसमन्वितता के आधार पर नाट्य-रस उभयात्मक भी होता है, ऐसा स्पष्ट आभास होता है। रसाध्याय में भी भरत ने प्रेक्षक द्वारा हर्षादि के प्राप्त करने का भी उल्लेख किया है। 'हर्ष' का स्पष्ट निर्देश है। पर 'आदि' शब्द के द्वारा शोकादिदुःखपरक भावों का भी अन्तर्भाव भरत ने किया है, ऐसी कल्पना आचार्यों ने की है।^२ भरत 'नाट्य' को सुख-दुःखात्मक, नानावस्थान्त-

१. ना० शा० १।१११-११६।

२. ना० शा० १६।१४०।

३. सोऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वित-

सौगाधमितद्योपेतो नाट्यमित्यभिधीयते। ना० शा० १।११६ तथा १६।१४२, १४४। *

४. प्रेक्षका हर्षादीश्चाविगच्छन्ति। ना० शा० भाग १, पृ० २८६। तथा

• अन्ये तु आदिशब्देन शोकादीनामत्र संग्रहः। स च न युक्तः। सामाजिकता हि हर्षैकफल हि नाट्यम्। तथात्वे निमित्ताभावात् तत्परिहारः प्रसंगाच्चेति मन्यमानाः 'हर्षाश्चाविगच्छन्ति' इति पठन्ति अ० भा० भाग १ पृ० २८६

रामक लोक-जीवन का अनुकीतन या प्रतिफलन मानते ८ अत नाट्य रस का स्वस्वप सुख दुःखात्मक हो यह स्वाभाविक भी है।

उभयात्मक

आचार्य अभिनवगुप्त ने भरत के विचारों का उद्बोधन करते हुए नाट्य रस को मुख्य-दुःखात्मक माना है। उनकी दृष्टि से आठों (या नवों) रसों में शृंगार, हास्य, वीर तथा अद्भुत सुख-प्रधान है परन्तु उनमें भी दुःख का किंचित् अंश अवश्य ही मिला रहता है। रौद्र, भयानक, करुण एवं बीभत्स दुःख-प्रधान रस हैं, परन्तु इनमें सुखात्मकता गौण रूप में वर्तमान रहती है। इसी प्रसंग में अभिनवगुप्त ने यह भी प्रतिपादित किया है कि उपर्युक्त चार दुःख-प्रधान रसों में अन्यो की अपेक्षा करुण रस में दुःख का आवेग अत्यन्त प्रबल होता है, अतः वह नितान्त दुःखात्मक होता है, क्योंकि अभीष्ट विषय का नाश तो दुःखात्मक होता ही है, पर उसके साथ पूर्वानुभूत सुख की स्मृति और भी दारुण और मर्मवेधक होती है।^१ फलतः रौद्र, भयानक और बीभत्स इन तीनों की अपेक्षा करुण-रस कहीं अधिक दुःखात्मक होता है। नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में नाट्य (रस) की निरूपण-पद्धति का आधार जीवन की 'सुख-दुःख उभयात्मकता' है, क्योंकि भरत ने नाट्य को जीवन के सुख-दुःखात्मक रूप का सजातीय अनुकरण माना है। लोक-जीवन में सुख-दुःख की उभयात्मक सवेदना होती ही है। अतः अभिनवगुप्त की यह मान्यता भी नितान्त उचित ही है कि सब रस सुख-प्रधान होकर भी दुःखात्मक है और दुःखात्मक होकर भी सुखात्मक है। केवल 'शान्त' नामक नवम रस को उन्होंने नितान्त सुखात्मक माना है, क्योंकि घनीभूत दुःख-सचय के स्मरण से प्रेरित वैराग्य के कारण सुख-बहुलता का आविर्भाव होता है। आनन्द-बहुलता की दृष्टि से अभिनवगुप्त के मतानुसार शान्त ही रसरज है। यद्यपि परवर्ती कई आचार्यों ने न तो 'शान्त' नामक नवम रस को ही स्वीकार किया और न एकमात्र 'शान्त' को ही सुखात्मक रस माना।^२

रसों के वर्गीकरण का आधार

रामचन्द्र-गुणचन्द्र का एतत्सम्बन्धी मत अभिनवगुप्त के प्रथम मत की ही परम्परा में उभयात्मक है। परन्तु किंचित् अन्तर भी है। अभिनवगुप्त के आरम्भिक मत के अनुसार रस उभयात्मक हैं, उनमें कुछ सुख-प्रधान, कुछ दुःख-प्रधान है। परन्तु सबसे सुख-दुःख का भाव अद्यत् वर्तमान रहता ही है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने रसों की सर्वथा दो भिन्न श्रेणियों निर्धारित कर दी है। उनके द्वारा स्वीकृत नौ रसों में शृंगार, हास्य, वीर, अद्भुत और शान्त तो सुखात्मक हैं और करुण, रौद्र, भयानक और बीभत्स दुःखात्मक हैं। प्रथम पाँच रस 'इष्ट विभावादि' तथा अन्तिम चार 'अनिष्ट विभावादि' पर आधारित होने के कारण क्रमशः सुखात्मक और दुःखात्मक भी

१. स च सुख-दुःख रूपेण विचित्रेण समनुगतो न तु तदैकात्मा । तथा
द्रौकालिकस्त्वभीष्ट विषयनाशजः प्राक्तन सुखस्मरणानुबिद्धः सर्वथैव दुःखरूपः शोचः । अ० भू०
भाग १, पृ० ४३ (द्वि० स०) ।

२. (क) एवं ते नवैव रसा अ० भ० भाग १ पृ० ३४१ (द्वि० स०)

(ख) राममपि केचित् प्राङ्गु पुष्टि नाटयेव नैतस्य द० रू० ४ ३५४

होते हैं ।

कवि की प्रतिभा एवं पात्र की अभिनय-कुशलता से मुग्ध सुमनस दुःखात्मक करुण आदि रस में भी परम आनन्द का अनुभव करते हैं । इसी आनन्द-स्वाद के लोभ से प्रेक्षक उसमें प्रवृत्त होते हैं । कवि तो सुख-दुःखात्मक लोक के अनुरूप राम-सीता आदि विभावो का चरित्र ग्रन्थन करते हुए सुख-दुःखात्मक रमानुविद्ध काव्य या नाट्य की रचना करते हैं । उन कृतियों में प्रकृतभाव में सुख-दुःख के तत्त्व वर्तमान रहते हैं । प्रेक्षक में उन दोनों का ही उद्बोधन होता है न कि केवल आनन्द का ही । सीताहरण, हरिश्चन्द्र का चाण्डाल के यहाँ दास्यभाव, शैव्या विलाप, लक्ष्मण का शक्तिवेध और रति या अज के विलाप आदि के करुण प्रसंगों को नाट्य-रूप में देखकर किस महदय को सुख का स्वाद मिलेगा ? साधारणीकृत विभावादिके दुःखात्मक भावों का अनुकरण दुःखात्मक ही है । अनुकरण के क्रम में यदि वे दुःखात्मक दृश्य भी मुखात्मक हो जाएँ तो क्या वह अनुकरण (?) उचित हो सकेगा ? इष्ट आदि के विनाश में करुणा का जो अभिनय होता है तो उसमें आस्वाद्यता दुःख की ही है । दुःखी व्यक्ति दुःख की चर्चा से सुख मानता है और प्रेम-चर्चा में उदासीन ।

आचार्यों के मत-मतान्तर

वामन, शृंगार प्रकाश के रचयिता भोज, रुद्रभट्ट और हरिपाल देव आदि ने भी रस को सुख-दुःख उभयात्मक माना है । सुख-दुःखात्मक जीवन की अनुरूपता के कारण रस भी इतकी दृष्टि में उभयात्मक ही है । इन आचार्यों ने रामचन्द्र-गुणचन्द्र की परम्परा में नाट्य के प्रति यथार्थवादी दृष्टि का प्रतिपादन किया है ।^२

आचार्य धनिक, विश्वनाथ, भट्टनायक, विप्रदास, कुभ और मधुसूदन सरस्वती आदि ने रस की सुखात्मकता का ही प्रतिपादन किया है । इनकी दृष्टि में रस ब्रह्मानन्द सहोदर है । रस-दशा में प्रेक्षक की सब वृत्तियाँ एकाकार हो आनन्द में विलीन हो जाती हैं । आचार्य विश्वनाथ एवं धनिक की दृष्टि से करुण आदि भी सुखात्मक रस हैं । यदि इनमें भी लौकिक दुःख ही होता तो कौन प्रेक्षक दुःखात्मक नाट्य की ओर प्रवृत्त होता । लोकव्यवहार में दुःखद घटनाओं से दुःख और सुखद घटनाओं से सुख उत्पन्न होता है । पर नाट्य या काव्य का लोक तो विलक्षण है । नाट्य में अभिनीत सुख-दुःखात्मक प्रसंग आनन्द और सौंदर्य का ही उद्बोधन करते हैं । अन्यथा सीताहरण और शैव्या-विलाप आदि की ओर प्रेक्षक की प्रवृत्ति कैसे होती । करुण प्रसंगों में प्रेक्षक के मनो में जो आसू छलकते हैं, वह तो उसके चित्त की द्रवणशीलता के कारण । यह अश्रु-

^१ 'सुखदुःखात्मको रस' । ना० ६० ३।७ ।

करुण रौद्र बीभत्स भयानका चत्वारो दुःखात्मिनः ।

यत् पुन मय रमाना सुखात्मकत्वं न प्रतीतवाधितम् । ना० ६०, पृ० १४१-४३ (द्वि० म०) ।

^२ (क) मलिनो दुःखकारी च विप्रलम्भो प्रियावह । संगीत सुवाक्य—हरिपालदेव ।

संदर्भ-स्रोत—मार्वर ऑफ रसाज—वी० राधवन, पृ० १४५ ।

(ख) रसस्य सुखदुःखात्मकतया तदुभय लक्षणत्वेन उपपद्यते । रसकलिका, पृ० ११-१५ (कट्ट) संदभ

श्रीन भोजज शृ० प्र० ४८३ ।

ग करुणा प्रेक्षणीये तु संज्ञाय सुसंक्षयो न मन हिन्नी क मन्त्र पृ १

प रस हि सुखदुःखव रूपा मोक्ष का शृङ्गार प्रसंग माग २ पृ० ३५३

मोचन भी आनन्दात्मक ही है।^१ मधुसूदन सरस्वती के अनुसार बुद्धि-निष्ठ होने पर वे मुख-दुःखादि के हेतु होते हैं पर बौद्धनिष्ठभाव केवल सुखात्मक होता है।^२ मधुसूदन सरस्वती के विचार में रस की मुखमयता का प्रतिपादन तो है भावों की भाविकता के कारण। पर उनमें मुखमय भावों में रजस्, तमस् के मिश्रण से सुख-दुःख का तारतम्य होता है। अतएव सब रसों में तुल्य सुखानुभव नहीं होता।^३ इनका विचार नाट्यदर्पण की परम्परा में है। अरस्तू के दुःख-रेचनवाद के मूल में अशत यही भावना वर्तमान है। दुःखजनक दृश्यों के देखने से प्रेक्षक के हृदय के दुःख का विमोचन होता है, उदासीकरण होता है।^४ रस-दशा में परत्व-ममत्व का भेद विगलित हो जाता है और साधारणीकृत विभावादि के माध्यम से रस का पूर्ण आस्वाद होता है। यह आस्वाद ही परम ज्योतिर्मय आनन्द है जब अन्य सब प्रकार के ज्ञान तिरोहित हो जाते हैं। परम आनन्द रूप रस ही की एकमात्र सत्ता रहती है। सामाजिक के द्वारा चर्व्यमाण चमत्कारपूर्ण अलौकिक रसानन्द ब्रह्म-रूप है, इसमें दुःख का अणु कहाँ ?^५

रस-सिद्धान्त पर प्रत्यभिज्ञादर्शन का प्रभाव

भारतीय दर्शन की पीठिका में भी रस की आनन्दात्मकता की व्याख्या होनी चाहिए। यह सारी सृष्टि देव की आनन्दमूलक मानसी सृष्टि है, आनन्द की प्रेरणा से ही भूत-मात्र की सृष्टि हो रही है। सारे दर्शन दुःख की अत्यन्त निवृत्ति-रूप मुक्ति या आनन्द-पथ का संकेत करते हैं। विशेषकर भरत और अभिनवगुप्त द्वारा कल्पित रस की आनन्दात्मकता पर प्रत्यभिज्ञादर्शन का स्पष्ट प्रभाव मालूम पड़ता है। प्रत्यभिज्ञादर्शन के अनुसार सृष्टि के छत्तीस तत्त्व हैं, जिनमें चौबीस सांख्य के तथा शिव और शक्ति आदि बारह तत्त्व प्रत्यभिज्ञादर्शन के और भी हैं। नाट्यशास्त्र में ३६ ही अध्याय हैं और अभिनवगुप्त ने नाट्यशास्त्र के प्रत्येक अध्याय में शिव की एक शक्ति का स्मरण किया है। प्रत्यभिज्ञा दर्शन के अनुसार माया से पुरुष तक के सात तत्त्वों के माध्यम से जीवात्मा इस रसमय विश्व को स्वकीय समझ उपभोग करता है, जो वास्तव में प्रकृति की सृष्टि है और परिणाम में असत्य। नाट्य के द्वारा अभिव्यक्त रसानुभूति की भी प्रक्रिया यही है। प्रेक्षक साधारणीकृत विभावादि (अवास्तविक) के साथ तादात्म्य की प्रतीति करता है और इस प्रतीति द्वारा ही उसके शुद्ध हृदय-दर्पण में आनन्द-रूप आत्म तत्त्व का प्रकाश होता है।^६

१. कण्ठादौ अपिरसे जायते यत् परमं सुखम् (सा० द० ३।३-१३)।

स्वादः कान्यार्थसंभेदात् आत्मानन्दममुद्भवः (द० रू० ४।४३ तथा वनिक की टीका, पृ० ६८, (नि० सा०)।

२. बौद्धनिष्ठास्तु सर्वेऽपि सुखमात्रैकहेनव'। भक्ति रसावन ३-५।

३. सर्वेषां भावानां सुखमयत्वेऽपि रजस्तमोशमिश्रणात् तारतम्य अवगन्तव्यं।—तथा अतो न सर्वेषु रसेषु तारम्यसुखानुभव'। भक्तिरसावन, पृ० २२।

४. Aristotle's Art of Poetry, p 32-33, W. Hamilton Fyee London, 1948.

५. परिच्छेदः विवर्जितः सामाजिकैः चर्व्यमाणः चमत्कारात्मकः परः।

आनन्दं ब्रह्मणोरूपं रस एव। विप्रदास—अ० को०, पृ० ५३०।

६. The authors of the works on Rasa, music and dramaturgy have adopted the same Pratyabhijanya System of philosophy in explaining the process of aesthetic experience enjoyed by spectators while witnessing dramatic performances K S Ramswami Sastri Abhin Bharati (Intro p 18

हैं अभिनवगुप्त ने उनकी बड़ी उत्तम परिकल्पना की है रसजन्य आनन्द के लिए यह है कि रसोपलब्धि की सारी प्रक्रिया विघ्न-रहित हो। उसका समस्त वातावरण प्रभावशाली और हृदय को आनन्द-रस में निमग्न करने वाला हो। इसीलिए विरोधमूलक दु खजनक स्थितियों में भी रसनगता का आविर्भाव होता है। यों सामान्य स्थिति में दु खोत्पादक दृश्यों के परिवेश में सामाजिक को मुख अनुभव हो, यह स्वाभाविक तो नहीं मान्य पड़ता। परन्तु, एक बात है, बाधक विघ्नों के अभाव में सामाजिक जब उस करुणरस-समृद्ध नाट्य में तन्मय हो जाता है तो उसी तन्मयता के कारण आनन्द-रस का प्रस्रवण सामाजिक की चेतना-भूमि पर होता है। अतः स्वसाक्षात्कारात्मक आस्वाद रूप ज्ञान के आनन्दमय होने से सब रस आनन्दस्वरूप होते हैं। केवल शोकानुभूति के आस्वादन में भी उसके निर्विघ्न विश्रान्तिरूप होने से लोक में कोमल हृदय नारियों को भी हृदय की विश्रान्ति प्राप्त होती है। विश्रान्ति सुख है, अविश्रान्ति दुःख।^१

रस के आनन्द स्वरूप की भाव-भूमि—भारतीय नाटको में सुखान्तता का निर्वाह तथा नाट्यशास्त्र में अति सौंदजन्य दृश्यों के परिवर्जन का इस संदर्भ में बहुत महत्त्व है। यूरोप की नाट्य-परंपरा दु खपर्यवसायी भावना में आन्दोलित रही है।^२ विश्व के दो गोलार्द्धों में नाट्य के प्रति दृष्टिकोण का जो व्यापक और मौलिक अन्तर है उसके मूल में जीवन-दृष्टि का भी कम अन्तर नहीं है। वैदिक काल से लेकर बाणभट्ट तक आर्य मनीषियों की वाणी आनन्द-प्रेरित रही है। वैदिक ऋषियों द्वारा जीवन की मधुमयता का गान, आनन्द-निर्भर शत-शत शरत् वसन्तों की मंगलमयी कल्पनाएँ जीवन के आनन्द-रूप का सकेतक हैं।^३ फलतः जीवन के प्रतिरूप नाट्य की आनन्दमूलकता तो एक स्वाभाविक स्थिति हो जाती है। चितन की इस आनन्दमूलक धारा को भारत की परम रमणीय प्राकृतिक विभूति से भातृदत्तला सत्ता के रूप में पोषण और संरक्षण प्राप्त होता था।^४ अतः नाट्य के फलरूप में आनन्द की कल्पना करना भारतीय चितनधारा और उसके प्राकृतिक परिवेश के अनुकूल है।

नाट्य-रस के सम्बन्ध में भारत की कल्पना आर्यों की आनन्दमूलक चिन्तन-धारा आर्यावर्त की प्राकृतिक विभूति की ममता और आनन्द की शीतल छाया में घनपी। आर्यों के

१. तत्र सर्वेऽपि सुखप्रधानाः। स्व संवित् चर्वणरूपस्यैकधनस्य प्रकाशस्यानन्दसारत्वात् तथा हि-एकधन शोक्रमंवित् चर्वणेषुपि लोके स्त्रीलोकस्य हृदयविश्रान्तिरन्तरायशून्यविश्रान्तिशरीरत्वात् (सुखस्य) अविश्रान्ति रूपतैव दुःखम्। तत् एव कापिलैः दुःखस्य चाचल्यमेव प्रास्यत्येनोक्तं रजोवृत्तितां वदमि इति आनन्दरूपता सर्वरसानाम्। किन्तु परंजकवशात्तेषामपि कटुतिक्तता स्पर्शोऽस्ति वीरस्येव स हि क्लेशसहिष्णुतादिप्राण एव ॥ अ० भा०, भाग १, पृ० २२२ (द्वि० सं०)।

२. Whenever the tragic deed, however is done with in the family—when murder or the like is done or meditated by brother on brother, by son on father, by mother on son, or son on mother. These are the situations the poet should seek after Aristotle's Art of Poetry

आन्तरिक और बाह्य जीवन प्रवृत्तियों के अनुरूप ही प्रधान रूप से नाट्य रस सुखामय है यह कल्पना आविर्भूत हुई है। परन्तु जीवन की अनुरूपता के कारण उसमें किंचित् दुःख वा अनुवेष्टन भी रहता है। नाट्यरस के रूप में आनन्दमय ज्ञान स्वरूप आत्मा का ही आस्वादन होता है, दुःख भाव तो तिरोहित-मा हो जाता है।

रस-निष्पत्ति

भरत ने रसाध्याय में रस-निष्पत्ति का विवेचन सूत्र एव भाष्य दोनों ही शैलियों में किया है। उनके मतानुसार विभाव, अनुभाव और संचारी भावों के योग से रस की निष्पत्ति होती है।^१ इस मानस रसास्वाद की तुलना भरत ने लौकिक रसना-आस्वाद से की है। नाना प्रकार के गूढ आदि व्यञ्जनों से उपसिक्त मुसकृत अन्न का भोक्ता पुरुष रस का आस्वादन करता है, तदनुरूप ही विभाव तथा व्यभिचारीभाव रूप नाना भावों तथा अनुभाव रूप अभिनयों से सबद्ध स्थायी-भावों को सहृदय पुरुष या प्रेक्षक मन से आस्वादन करते हैं। यह आस्वाद ही नाट्यरस है, परम आनन्द-स्वरूप है।

रस-निष्पत्ति सम्बन्धी भरत-सूत्र की व्याख्या भट्टलोल्लट, णकुक्, भट्टनायक और अभिनवगुप्त प्रभृति आचार्यों ने अपने-अपने भिन्न दृष्टिकोण के सदर्थ में प्रस्तुत की है। रसनिष्पत्ति की प्रक्रिया और उसका जो स्वरूप इन आचार्यों ने निर्धारित किया, तदनुसार रसनिष्पत्ति सवधी ये मान्यताएँ उत्पत्तिवाद या भावोपचयवाद, अनुमितिवाद या अनुकरणवाद, मुक्तिवाद तथा अभिव्यक्तिवाद के रूप में परम्परा से प्रसिद्ध हैं। अभिनव भारती में आचार्य अभिनवगुप्त ने अभिव्यक्तिवाद की स्थापना के क्रम में सब वादों का खडन किया है।

भट्टलोल्लट का स्थायीभावोपचयवाद—भट्टलोल्लट की रस-निष्पत्ति सम्बन्धी मान्यता के मूल में तीन विचार-बिन्दुओं का आकलन किया गया है—(१) स्थायी भावोपचय, (२) कारण-कार्य भाव द्वारा रसोत्पत्ति तथा (३) रस की स्थिति केवल अनुकार्य एव अनुकर्ता में ही।

विभाव-अनुभाव आदि से उपचित स्थायी भाव ही रस-रूप में उत्पन्न होता है। परन्तु वही स्थायी भाव यदि विभाव आदि से उपचित या पुष्ट न हो तो वह रस न होकर स्थायी भाव ही रहता है। अतः स्थायी भाव का यदि विभावादि से संयोग होता है, तभी रस उत्पन्न होता है। स्थायी भाव और रस की निष्पत्ति का सम्बन्ध कारण-कार्य भाव की तरह है। स्थायी रति आदि चित्तवृत्तियों के रस-रूप में उत्पन्न होने के कारण है विभावादि, और कटाक्ष आदि अनुभाव तो रसजन्य कार्य हैं। घटरूप कार्य के लिए मिट्टी और डण्डा आदि जिस प्रकार कारण होते हैं उसी प्रकार स्थायी भाव के रस-रूप में उत्पन्न होने में विभाव आदि भी कारण हैं। अतः लौकिक कारण-कार्य भाव के समान विभावादि के संयोग से स्थायी भाव रस-रूप में उत्पन्न होता है। कुछ प्राचीन आचार्य भट्टलोल्लट के इस तर्क से सहमत प्रतीत होते हैं।^२

यह स्थायी भाव-रूप रस भट्टलोल्लट की दृष्टि से मुख्य रूप से तो अनुकार्य राम आदि में

१ विभावानुभाव व्यभिचारी संयोगद्रसनिष्पत्तिः । ना० शा० ६, पृ० २७२ (गा० ओ० सी०) ।

२ विभावादिभिः संयोगोऽर्थात् स्थायिनस्ततो रसनिष्पत्तिः । तत्र विभावाः चित्तवृत्तेः स्थाय्यात्मिकाणां उत्पत्तौ कारणम् । तेन स्थब्धेय विभावानुभावादिभिरुपचितो रसः । अ० भा० भाग १, पृ० २७० । तथा—रतिः शृंगारता गत अभिरुद्ध परां कोटिं कोपो रौद्रात्मतागत २३८१ ८३ कान्यादरा)

ही रहता है परन्तु राम आद का अनुरूपता का प्रतीति के कारण गौण रूप से नट में भी रहता है। सामाजिक में रस प्रतीति के सम्बन्ध में भट्टलोल्लट नितान्त मौन है। परन्तु कई आचार्यों की दृष्टि में भट्टलोल्लट द्वारा प्रयुक्त नट उपलक्षण है। उसके द्वारा सामाजिक का भी ग्रहण होता है क्योंकि सामाजिक को तो रस का अनुभव होता ही है। पर यह आनन्दानुभव भ्रान्ति पर ही आधारित होता है। भ्रान्ति के कारण सामाजिक को नट में रस के रूप की प्रतीति होती है, अर्थात् प्रेक्षक नट में रस का आरोप करता है। इसीलिए भट्टलोल्लट का यह सिद्धान्त आरोपवाद के रूप में भी प्रसिद्ध है।^१

भट्टलोल्लट की त्रुटियाँ—‘स्थायी भावों का उपचय या परिपुष्टि ही रस है,’ भट्टलोल्लट के इस विचार में त्रुटियों की संभावना आचार्य शकुन को मालूम पड़ी। विभावादि के योग से रत्यादि स्थायी भावों का जो ‘साक्षात्कारात्मक’ ज्ञान होता है, वह तो रस ही है, स्थायी भाव नहीं। अतः स्थायी भाव और रस तो एक-दूसरे से भिन्न है। विभावादि के योग से पूर्व जो रत्यादि स्थायी भाव है उन्हें तो ‘रस’ नहीं स्वीकार किया जा सकता। उस स्थायी भाव का ज्ञान शब्दों के द्वारा वाच्य है, रस की तरह साक्षात्कारात्मक नहीं है, वह तो परोक्ष है। अतः विभावादि के योग से पूर्व ‘स्थायी भाव’ शब्द-वाच्य परोक्ष ज्ञान है और विभावादि के योग होने पर स्थायी भाव जो रस-रूप में परिणत होता है, वह तो साक्षात्कारात्मक ज्ञान है, तथा शब्द-वाच्य नहीं, अभिनेय है। अतः स्थायीभाव रस-रूप नहीं है। यदि रस की स्थिति पहले ही स्वीकार कर लें तो भारत को रस-निष्पत्ति के सिद्धान्त के प्रवर्तन की क्या आवश्यकता थी? स्थायी भाव ही को रस मान लेने में अन्य कई त्रुटियाँ और भी आ जाती हैं। स्थायी भावों में मात्रा का भेद होता है और तदनुरूप रस में भी मदता और तीव्रता स्वीकार करनी होगी। पुनश्च ‘स्थायीभाव के उपचय’ के सिद्धान्त का शोकादि में विरोध होता है। शोक में तो आरम्भ में तीव्रता रहती है और उत्तरोत्तर अपचय होता जाता है। तब शोक के उपचय के बिना करुण-रस की उत्पत्ति कैसे होगी? इन दोषों को दृष्टि में रखकर आचार्य शकुन ने भट्टलोल्लट के सिद्धान्त का खण्डन करते हुए ‘अनुकरणवाद’ और ‘अनुमितिवाद’ की स्थापना की।^२

शकुन का अनुकरण और अनुमितिवाद

आचार्य शकुन ने अपने सिद्धान्त का प्रतिपादन ‘रसानुकरणवाद’ तथा ‘अनुमितिवाद’ के आधार पर किया है। उनके मतानुसार विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी के योग से रस का अनुमान होता है, अनुकरण होता है। अनुक्रियमाण रति ही शृंगाररस के रूप में परिवर्तित होती है।^३ वह स्थायी भाव-रूप कारण से उत्पन्न नहीं होता। रति आदि शब्दों से वाच्य स्थायी भाव का ज्ञान परोक्षात्मक होता है, साक्षात्कारात्मक नहीं। परन्तु उसी का वाचिक और आंगिक अभिनयों से परिपुष्ट ज्ञान साक्षात्कारात्मक होता है। रत्यादि का यह अभिनय अनुकरणात्मक है। इस अनुक्रियमाणता से ही रत्यादि स्थायी भाव रस-रूप में अनुमित होते हैं। अतः शकुन की दृष्टि से अनुमिति स्थायी भाव ही रस है। अनुक्रियमाण रत्यादि स्थायी भाव को

प्रतिपादित करने के लिए शकुन ने अनुमान की कल्पना की। जिस प्रकार पर्वत में धुएँ के देखने से नैयायिक अग्नि का अनुमान करते हैं, उसी प्रकार पात्र में राम आदि के अनुभाव आदि को देखकर वहाँ रस की सत्ता का अनुमान प्रेक्षक करते हैं। अतः विभाव आदि तो अनुमापक हैं और रस अनुमाप्य।

भट्टलोल्लट की उत्पादक-उत्पाद्य कल्पना के स्थान पर शकुन ने अनुमापक और अनुमाप्य सम्बन्ध की परिकल्पना की। लोकप्रचलित सम्यक, मिथ्या, भण्य और मादृश्य आदि जानों में विलक्षण चित्रतुरगादि न्याय के आधार पर अनुमान के लिए शकुन ने मार्ग प्रणस्त किया। राम और दुष्यन्त आदि 'अनुकार्य' का 'अनुकर्ता' नट तो चित्र-तुरग की तरह अवास्तविक है परन्तु चित्र तुरग को देखकर तुरग का ज्ञान होता है, वैसे ही नट की वेशभूषा एवं अभिनय के प्रभाव के कारण सामाजिक अपनी वासना और वस्तु-सौन्दर्य के बल से अवास्तविक अनुकर्ता नट को ही राम या दुष्यन्त के रूप में अनुमान कर लेता है। उसी रूप में रस का अनुमान हो जाता है। शकुन की दृष्टि भी नितान्त स्पष्ट है कि वास्तविक रति तो दुष्यन्त और रामादि में ही है परन्तु नट में उसकी अनुकरणात्मकता के कारण वह अनुक्रियमाण स्थायीभाव रस-रूप में अनुमित होता है। शकुन का भी सिद्धान्त अनुकरण और अनुमिति पर आधारित होने के कारण त्रुटिरहित नहीं है। अतः शकुन के दोनों मतों का भट्टनायक और अभिनवगुप्त ने खंडन किया है।

अनुकरणवाद का खण्डन

अनुकरण का प्रमाण—अनुक्रियमाण स्थायी भाव रस है, यह शकुन का अनुकरणमूलक सिद्धान्त न तो सामाजिक की दृष्टि से, न पात्र की दृष्टि से और न भरत के प्रतिपादित सिद्धान्त की ही दृष्टि से आदरणीय प्रतीत होता है। सामाजिक की दृष्टि से स्थायी भाव के अनुकरण को 'रस' नहीं कहा जा सकता; क्योंकि किसी वस्तु के प्रामाणिक होने पर ही वह रस या अन्य वस्तु का अनुकरण है, यह कहा जा सकता है। सुरापान का अनुकरण करता हुआ पात्र दुग्धपान करना है। यह प्रत्यक्ष दिखलाई देता है। अतः प्रत्यक्ष प्रमाण के कारण इसमें अनुकरण की बात में तथ्य है। परन्तु नट में ऐसी कोई प्रत्यक्ष या प्रामाणिक बात नहीं दिखलाई देती। नट का शरीर या उसके शरीर पर स्थित मुकुट, दृश्यमान रोमांच, गद्गद भाव, भुजाक्षेप और भ्रूक्षेप और कटा-आदि को अनुकरण माना जाय, तो ये तो इन्द्रिय-ग्राह्य हैं और रति आदि स्थायी भाव मनो-ग्राह्य। दोनों के आधार भी भिन्न-भिन्न हैं। प्रतिशीर्षकादि के आधार शरीर हैं और स्थायी भाव का आधार है आत्मा। अतः पात्र में पाई जाने वाली जिन बातों को अनुकरण-रूप मानकर रस-रूप में शकुन ने प्रतिपादित किया है वे रस के योग्य नहीं मालूम पड़ते। सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह है कि अनुकरण तो सदृशतामूलक है। मुख्य (अनुकार्य) और अमुख्य (अनुकर्ता) दोनों के देखने पर ही अनुकरण की प्रतीति होती है। परन्तु राम-गत (मुख्य) रति को प्रेक्षकों में से किसी ने नहीं देखा है। अतः पात्र राम के रतिभाव का अनुकरण करता है और यह अनुक्रियमाण रतिभाव

१ तस्माद् हेतुनि विभावार्थैः कार्यैश्चानुभावात्मभिः सहचारिरूपैश्च व्यभिचारिभिः प्रवृत्तान्निर्गततया रुचिर्मेरपि वृत्तान्निर्गमानैः अनुकर्तृस्वत्वेन क्षिणवत्ता प्रतीयमानैः स्थायीभावो तत्स्थायानुकरणरूप अनुकरणरूपस्याप्येव च न मातरेण व्यपदिष्टो रस म० म० भा०

रस रूप में अनुभाष्य होता है विचार का आधार ही संहित हो जाता है प्रयत्नीकरण के अभाव में अनुकाय का तो अनुकरण ही नहीं हो सकता यह अनुक्रियमाण रतिभाव ही रस रूप में अनुभाष्य होता है विचार का यह आधार ही संहित हो जाता है प्रयत्नीकरण के अभाव में अनुकाय का तो अनुकरण ही नहीं हो सकता ।^१

भट्टनायक का त्रिविध व्यापार : रस का आभोग

‘अनुक्रियमाण रति भाव-शृंगार रस-रूप में परिणत होता है’, इस सिद्धान्त का खण्डन कर भट्टनायक ने अपने मत का जो उपवृंहण किया है उसके दो रूप हैं विध्यात्मक और निषेधात्मक। विध्यात्मक के अन्तर्गत तीन मौलिक व्यापारों की कल्पना की गई है, जिन (व्यापारों) के द्वारा रस का भोग होता है। निषेध के अन्तर्गत रस की प्रतीति, उत्पत्ति तथा अभिव्यक्ति इन तीनों का ही निषेध किया गया है। इनकी दृष्टि से रस की प्रतीति, उत्पत्ति अथवा अभिव्यक्ति परगत अर्थात् पात्र-निष्ठ मानी जाय तो उससे प्रेक्षक को क्या रसास्वाद मिलेगा ? अतः परगत प्रतीति, उत्पत्ति और अभिव्यक्ति को स्वीकार करने का कोई अर्थ ही नहीं होता। यदि स्वगत अर्थात् प्रेक्षक-निष्ठ प्रतीति, उत्पत्ति और अभिव्यक्ति स्वीकार करे तो करुण रस के प्रसंग में प्रेक्षक का हृदय भी शोक-विगलित होने लगेगा। अतः भट्टनायक ने परगत अर्थात् पात्रगत स्वगत अर्थात् प्रेक्षक-निष्ठ रस की उत्पत्ति, प्रतीति और अभिव्यक्ति का वर्जन कर दिया। परगत स्वीकार करने से सामाजिक को कोई रसानुभूति नहीं होती और स्वगत रस की प्रतीति आदि स्वीकार करने पर दुःख-प्रधान रसों में प्रेक्षक के शोकाप्लावित होने की आशंका होती है। अतः भट्टनायक ने तीनों उपर्युक्त मतों का खण्डन कर रसानुभूति के लिए तीन व्यापारों की परिकल्पना की।

भट्टनायक की नवीन परिकल्पना

शब्द में अभिधाशक्ति तो होती है उसी के द्वारा वाच्यार्थ का ज्ञान हमें होता है। परन्तु नाट्य-प्रयोग एवं काव्य में भट्टनायक की दृष्टि से भावकत्व और भोजकत्व ये दो व्यापार और भी होते हैं। भावकत्व या भावना-व्यापार द्वारा सामाजिक के हृदय में साधारणीकृत राम और सीता-रूप विभावादि का आविर्भाव होता है। उनके रति आदि भाव भी साधारणीकृत होकर सामाजिक के रतिभाव से तादात्म्य प्राप्त करते हैं। दोष-रहित गुणालंकार-सहित काव्य के अभिनेता पात्र के माध्यम से देशकाल और प्रमातृ-भेद-रहित सीताराम और उनके रति आदि सुख-दुःखात्मक भावों में सामाजिक स्वयं विलीन होता है। उसका ममत्व-परत्व आदि भेद-विचार इसी व्यापार द्वारा विलीन हो जाता है और इसी भावकत्व या भावना-व्यापार के परिणामस्वरूप भोग का आविर्भाव होता है। रस का आस्वादन होता है। रसास्वादन की इस दशा में सामाजिक की चेतना में रजस्-तमस् की अपेक्षा सत्त्व का प्रकाश, आनन्द और विश्रान्तिमयता का आविर्भाव होता है। आनन्द की यह स्थिति मनुष्य की चेतना के चरम आनन्द का रूप है, अतः ब्रह्म रस का

१ मद्रनायकत्वे रसो न प्रतीयते नोपपद्यते नामिव्यव्यते। स्वगतैर्न हि प्रतीतौ कस्येदं स्थितिः स्यात् न च सा प्रतीतिर्युक्ता सीतादेविमं बल ए स्वकान्तं स्मृत्यसंवेदनात् अ० म० भाग १

प्रहोदर है के विचार का यही निष्कर्ष है ।

अभिधा के अतिरिक्त भावना और भोग की परिकल्पना के द्वारा भट्टनायक न रस शास्त्र की विवेचना के क्षेत्र में नितान्त और मौलिक विचार की सृष्टि की । उनकी इस मौलिक देन का स्वयं आचार्य अभिनवगुप्त ने भी यथावत् स्वीकार कर लिया । उन्हें मुख्यतः आपत्ति है अभिधा, भावना और भोग-व्यापारों के स्वीकार करने में । अतः उन्होंने भट्टनायक द्वारा प्रतिपादित तीनों व्यापारों का खण्डन किया है ।

अभिनवगुप्त का अभिव्यञ्जनाववाद

आचार्य अभिनवगुप्त ने भट्टनायक के मत का खण्डन करते हुए अपना अभिव्यञ्जनाववादी नामक मन स्थापित किया । सर्वप्रथम उन्होंने भट्टनायक द्वारा प्रतिपादित अभिधा, भावना और भोग नामक व्यापारों के प्रामाणिक न होने के कारण उनका खण्डन किया, क्योंकि किसी अन्य आचार्य ने रसाभोग के लिए इन विशिष्ट प्रक्रियाओं को पृथक् रूप से स्वीकार नहीं किया । पुनश्च उत्पत्ति, प्रतीति और अभिव्यक्ति इन तीनों का भट्टनायक द्वारा खण्डन भी अभिनवगुप्त की दृष्टि से नितान्त दोषपूर्ण है, क्योंकि ससार में ऐसी कौन वस्तु है जिसकी उत्पत्ति या अभिव्यक्ति नहीं होती है । अतः रस की या तो उत्पत्ति होती है या अभिव्यक्ति, और उस स्थिति में उसकी प्रतीति भी अवश्य ही होती है । भट्टनायक ने यह स्वीकार भी किया है कि रस की प्रतीति 'भोग' रूप ही है (प्रतीतिरिति तस्य भोगी करणम्) । नि सदेह भट्टनायक द्वारा कल्पित भावना का अर्थ उन्हें स्वीकार है, क्योंकि काव्य के द्वारा रस का भावन होता है । परन्तु वह तो व्यञ्जना-व्यापार द्वारा ही संभव है । भोग तो 'साक्षात्कारात्मक' प्रतीति का विषय और आस्वादन रूप अनुभूत रस ही काव्य का प्रयोजन होता है । साधारणीकरण के माध्यम से आविर्भूत सुख-दुःखात्मक संवेदन या अनुभूति व्यंग्य का विषय है । यह संवेदन ही रस है, महाभोग है ।^१

रसानुसूति का काल

भट्टलोल्लट और शकुन ने क्रमशः स्थायीभाव के उपचय और अनुकरण को रस-रूप में स्वीकार किया था । अतः दोनों की मान्यताओं का खण्डन करते हुए अभिनवगुप्त ने यह प्रतिपादित किया कि रस स्थायी भाव से विलक्षण है, स्थायी भाव नहीं । स्थायी भाव व्यक्त या अव्यक्त रूप में मनुष्य मात्र के हृदयों में वासना-रूप में सदा वर्तमान रहते हैं । कोई मनुष्य ऐसा नहीं है जिसके हृदय में उत्साह, रति, शोक या क्रोध आदि चित्तवृत्तियाँ वर्तमान न रहती हों । परन्तु विभावाद के योग से उनकी अभिव्यक्ति होती है अन्यथा अव्यक्त रहती है । अतः अव्यक्त

१. अभिधा भावना चान्या तद्भोगीकृतमेव च ।

अभिधावाम्नां याने शब्दार्थालङ्कृती ततः ।

भावनाभाव्य षोडपि शृङ्गारादिगणोद्दिष्ट ।

तद्भोगीकृतरूपेण व्याप्यते मिद्विधान्तरः ॥ अ० मा० भाग १, पृ० २७६ ।

२. सर्वथा तावदेवास्ति प्रत्येतिरास्वादान्मा यास्या रतिरेव भाति । ननएव विशेषान्तरानुपहितत्वात् मा रमनीया मती न लौकिकी न मिथ्या नानिर्वाच्या न लौकिक तुल्या न तदारोपादिरूपा । सर्वथा र आलो भाव एव रस अ० मा० भाग १ पृ० २८०

या व्यक्त दश म व मनुष्य म वतमान रहत हं पर रस की सत्ता न तो रस प्रतीति क पूव रहती हे न रस प्रतीति के उपरा त ही रसका प्राण तो चव्यमाणता ही ह चव्यमाणता से ही यह अभिव्यक्त होता है और चवणाकाल तक ही विद्यमान रहता हे यह दाप के प्रका म दृश्यमान घट पटाति की तरह पहले से सिद्ध नही है अत यह रस चवणा या आस्वादन काल तक ही रहता है, जबकि स्थायी भाव तो चर्वणा के अतिरिक्त काल मे भी वर्तमान रहते हे । अतः स्थायी भाव का उपचय या अनुकरण रूप-रस नही अपितु उससे विलक्षण है ।^१

रसानुभूति और काम-भाव

नाट्य-प्रयोग के क्रम मे साधारणीकरण के माध्यम से प्रेक्षक की संवेदना-भूमि पर रस का अभिस्रवण होता है । रस की इस आनन्दमयता के मूल मे सार्वभौम काम-भाव की सत्ता वर्तमान रहती है । भरत की दृष्टि मे सब मानवीय भावो की निष्पत्ति काम से ही होती है ।^२ भरत-प्रयुक्त यह काम-भाव मानवीय सकल्प का भी वाचक है, मात्र शृंगार का संकेतक नही ।^३ इसी व्यापक दृष्टिकोण के कारण भरत ने धर्म-काम, अर्थ-काम, शृंगार-काम और मोक्ष-काम आदि शब्दो का प्रयोग किया है । नि.सन्देह स्त्री एव पुरुष का रति-भाव तो सर्वोत्तम काम-भाव है, क्योंकि यह स्वय सुख-स्वरूप है और धर्म और अर्थ आदि की कामना मुख-साधन के लिए होती है । अतएव स्त्री-पुरुष के काम-भाव के लिए शृंगार शब्द का प्रयोग होता है । क्योंकि शृंगार मे भोक्ता के आनन्द का आवेग शृंग (प्रकर्ष) पर आरुढ़ हो जाता है ।^४ भोज ने रस का विवेचन करते हुए इसी व्यापक अर्थ में काम-शृंगार और रति आदि शब्दों का प्रयोग किया है ।^५ उनकी दृष्टि से मनुष्य की आत्मा मे स्थित अहंकार या अभिमान ही शृंगार होता है । यह जन्म-जन्मान्तरो के अनुभव और वासना से उत्पन्न होता है । यह शृंगार सब रसो और भावो का प्रवर्तक है । काम-भाव की प्रधानता की यह विचारधारा प्राचीन भारतीय चिन्तनधारा से पुष्ट होनी आ रही है ।^६ आधुनिक मनोविश्लेषणवादियो की कामभाव सम्बन्धी विचारधारा भरत और भोज की प्रति-स्पर्धिनी है ।^७ उनकी दृष्टि से भी काम-भाव समस्त मानवीय भावों का स्रोत है । नाट्य-प्रयोग मे प्रेक्षक को मन मकलपात्मक आत्म-साक्षात्कार का परम सुख प्राप्त होता है ।

१ अलौकिक निर्विकल संवेदनात्मक चर्वणागोचरतां नीतोऽर्थः चर्व्यभाणैक सारो, न तु सिद्धस्वभाव तात्कालिक एव न तु चवर्णातिरिक्त कालावलंबी स्थायिविलक्षण एव रस । अ० भा० भाग १, पृ० २८४ ।

२ ना० शा० २३।१०-१२ का० भा० ।

३ कामः सर्वमय पु ता स्वसकल्प समुद्भवः । शिवपुराण ।

४ येन शृंगमू रीयते ' शृ गारोहिनाम् आत्मगुण संपदाम् उत्कर्षं बीजम् । शृ० प्र०

५ भावान्तरेभ्यः सर्वेभ्यः रतिभावः प्रयुज्यते । शृ० प्र० भाग ३, पृ० ३३ ।

६ (क) कामरतद्वये समवर्ततायि—मनसोरत प्रथमम् यदासीत् । ऋग्वेद १०।१२६-४ ।

(ख) श्रेयः पुष्पफलम् काष्ठात् कामो धर्मार्थयोः वरः ।

कामो धर्मार्थयोनिः कामश्चाद्यंतदात्मकः । महाभारत शान्ति पर्व ।

७ After all there is only one real emotion and that is love. Most other feelings are love-sickened. Envy and jealousy are both jaundiced love Personality M B Green p 257

रसानुभूति की विलक्षणता

इस रस की विलक्षणता यह है कि लोक में प्रचलित कारक हेतु और ज्ञापक हेतुओं की तरह विभावादि की स्थिति नहीं है। कारक हेतु के अनुसार बीज अकुर का कारक हेतु है। परन्तु बीज का ज्ञान किसी को हो या नहीं बीज अकुर को उत्पन्न करेगा ही। उसमें किसी अन्य को जानने की आवश्यकता नहीं। परन्तु विभावादि के जाने बिना सामाजिक के हृदय में रस की उत्पत्ति नहीं होती। अतः कारकहेतु जैसे लौकिक नियमों से यह रसचर्चणा संचालित नहीं होती। ज्ञापक हेतु अनुसार तेल की सत्ता तिल में पहले से रहती तो है, पर अदृश्य ही। तिल को पेड़ने से तेल की अभिव्यक्ति होती है। अर्थात् कारण में कार्य की सत्ता तो रहती है परन्तु वह अभिव्यक्त होने पर दृश्यमान होती है। अतः ऐसे सासारिक पदार्थों को ज्ञाप्य कहते हैं। विभावादि ज्ञापक हेतु भी नहीं है, क्योंकि रस तो विभावादि के योग से ही आस्वाद्य होता है और रसचर्चणा से पूर्व या पश्चात् उसकी स्थिति नहीं रहती। अतः लोकप्रचलित कारक और ज्ञापक हेतुओं से वह भिन्न है। यद्यपि ससार की सब वस्तुएँ कार्य या ज्ञाप्य हैं पर रस न तो कार्य है न ज्ञाप्य ही। यही इसकी अलौकिकता^१ है।

आचार्य अभिनवगुप्त ने इसकी विलक्षणता का प्रतिपादन करते हुए कहा है कि शरबत या पान में विविध प्रकार की स्वादु सामग्रियों के मिश्रण से जो अद्भुत रसास्वाद प्रतीत होता है वह तो न मिर्च का स्वाद है न गुड़ का ही। वह उनकी विशिष्ट रसमयता से सर्वथा भिन्न और नवीन रस है। यह नूतनता, विलक्षणता ही रस-चर्चणा की अलौकिकता है। इसका प्राण रस्यमानता ही है। भरत-सूत्र में रस-निष्पत्ति का जो उल्लेख है, वह रस की निष्पत्ति के कथन के लिए नहीं, अपितु रसता के द्वारा वह निष्पत्ति होती है, रसना (आस्वाद) इसका आधार है और रसना द्वारा रस की निष्पत्ति होती है। इसलिए औपचारिक रूप में रस-निष्पत्ति का कथन भरत ने किया है।^२

अतः यह आस्वादन या रस-प्रतीति कारक और ज्ञापक हेतुओं का व्यापार न होने के कारण अलौकिक तो है पर स्वसंवेदनात्मक होने से सूर्य की तरह वह सत्य है, अप्रामाणिक नहीं है। आस्वाद तो प्रतीति रूप ही है, किन्तु लौकिक प्रत्यक्षादि बोध-रूप प्रमाणों से सर्वथा भिन्न है, क्योंकि नाट्य के विभावादि जो उपाय हैं वे निर्व्यक्तिक होने के कारण नितान्त विलक्षण हैं। विभावादि के संयोग से रसता या आस्वादन की प्रतीति होती है, अतएव उस प्रकार की प्रतीति का विषयभूत लोकोत्तर अर्थ आस्वाद्य होने से रस होता है।

भाव और रसोदय

स्थायीभाव : रसत्व का पद

रसोदय के लिए विभाव की अपेक्षा होती है। भरत की दृष्टि से विभाव विज्ञान-विशेष ज्ञानार्थक विशिष्ट शब्द है, अर्थात् कारण एवं हेतुवर्धक है। आंगिक, वाचिक और सात्विक आदि

१. अ० भा० भाग १, पृ० २८४-५, का० प्र० ४१६२-६५ (५ ओ० ६०)।

२. तेनविभावादि सखोगादसना चक्षोनिष्प

भरसन गोचरो लोकोत्तरोऽर्थो रस इति तात्पर्य

सूत्रस्य अ० भा० भाग १ पृ० २८५

अभिनयोऽसंयुक्तः स्थायी आर व्याभिचारो भावा का ज्ञान विभाव आदि न माध्यम से होता है। इन अभिनयों के द्वारा जिस आस्वाद्यमान नाय्याय (रस) का भावन होता है। ये ही अनुभाव होत हैं। विभाव और अनुभाव आदि क द्वारा कवि कल्पित भावों का भावन या आस्वादन होता है। इन्हीं के द्वारा सामाजिक के हृदय में गंधर्व भाव व्याप्त हो जाता है।^१

काव्यार्थ पर आधारित विभाव-अनुभाव आदि से व्यजित उनचास भावों के सामान्य गुणयोग (साधारणीकरण) के द्वारा प्रेक्षक के हृदय में रसोदय होता है। परन्तु इनमें स्थायी भावों को ही रसत्व का पद मिलता है, शेष को नहीं। यद्यपि पाणि, पाद, उदर एवं अन्य अङ्ग-प्रत्यङ्गों की दृष्टि से सब मनुष्य समान हैं, परन्तु कुलशील, विद्या और शिल्प आदि की विलक्षणता के कारण उनमें कुछ राजपद की मर्यादा पाते हैं, अन्य परिजन के रूप में उनके अनुचर होते हैं। रस-लोक में भी स्थायी भाव प्रधान चित्तवृत्ति होने के कारण राजपद भोगते हैं, तथा विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव उसी के उपाश्रित हो उपकारक होते हैं। प्रधानता के कारण स्थायी भावों को ही रसत्व का सम्मान प्राप्त होता है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने स्थायी भाव के गौण एवं प्रधानता के सम्बन्ध में प्रतिपादित किया है कि रति आदि स्थायी भाव भिन्न रसों में व्यभिचारी भाव तथा अनुभाव-रूप भी हो सकते हैं, क्योंकि अन्य रसों में ये तो आगन्तुक होते हैं। आगन्तुक स्थायी भाव में प्रधानता नहीं रहती। अपने रसों से भिन्न रस में सहचारी रूप में पोषक होने पर व्यभिचारी भाव और अनुभाव रूप में स्थित रहते हैं। परन्तु व्यभिचारी भावों को स्थायी भाव का पद कभी नहीं मिलता। रसत्व का पद तो स्थायी भाव को ही मिलता है।^२

भावों से रस या रसों से भाव

भाव और रस के सम्बन्ध में सम्भवतः भरत से पूर्व ही आचार्यों में मत मतान्तर थे। पर भरतोत्तर आचार्यों में यह मतभिन्नता और भी स्पष्ट होती गई है। इन विचारों के विष्लेषण से तीन प्रधान मन्तव्य विचारणीय लगते हैं—

- (१) क्या भावों से रसों की अभिनिवृत्ति होती है ?
- (२) क्या रसों से भावों की अभिनिवृत्ति होती है ?
- (३) क्या रस और भाव दोनों ही एक-दूसरे को उत्पन्न करते हैं ?

भावों से रस की अभिनिवृत्ति होती है, इस मत के समर्थन में भरत का मत अन्यन्त स्पष्ट है पर अन्य मतों के समर्थन की सामग्री भी नाट्यशास्त्र में मिलती है। रस-त्रिवेचन के आरम्भ में उन्होंने प्रतिपादित किया है कि कोई काव्यार्थ बिना रस के प्रवृत्त नहीं होता तथा कोई भाव न तो रसहीन है और न कोई रस भावहीन है। इन विचारों से परवर्ती आचार्यों में पर्याप्त भ्रम का प्रसार हुआ है।

भट्टलोल्लट और शङ्कुक प्रथम एवं द्वितीय पक्षों के समर्थक हैं। भट्टलोल्लट तो 'भावों के उपचय' को ही रस मानते हैं और शङ्कुक की दृष्टि से अनुकर्ता पात्र के माध्यम से अनुकार्य रामादि के रत्यादि भावों की प्रतीति सामाजिक को होती है। तीसरे मत के समर्थन में नितान्त परिपुष्ट कल्पना की गई है कि भाव और रस एक-दूसरे के उपकारक हैं। भावहीन रस और रसहीन भाव

१. यदि वा भावयन्ति आस्वादनं कुर्वन्ति हृदयं व्याप्नुवन्ति । अ० भौ० भाग १, पृ० ३४३ ।

२. ना० शा० अध्याय ६ पृ० ३४६ गा० भौ० सी० हि० ना० द० पृ० ३४०

की कल्पना ही नहीं की जा सकती। जैसे व्यंजन और औषधि के संयोग से स्वादुना का सृजन होता है उसी प्रकार भाव और रस एक-दूसरे का भावन करते हैं। लोक में बीज से वृक्ष, वृक्ष से फूल, फूल से फल तथा फल से पुनः बीज होता है, उसी प्रकार काव्य (नाटक) वृक्ष-रूप है, नटों का अभिनयादि व्यापार फूल के रूप में है, और सामाजिको का रसास्वाद फल-रूप है, उसी प्रकार रस की सत्ता भावों में वर्तमान रहती ही है। भरत का यह स्पष्ट मत है कि सूक्ष्म रूप में भावों में रस की सत्ता वर्तमान रहती है, पर रस की अभिनिर्वृत्ति तो भावों से ही होती है न कि रसों से भावों की अभिनिर्वृत्ति होती है। आचार्य अभिनवगुप्त को भी यही मत अभिप्रेत है, रसों से भावों की उत्पत्ति का उन्होंने स्पष्ट निषेध किया है।^१

रसों की संख्या

आचार्यों की मान्यताएँ

भारतीय नाट्य एवं काव्यशास्त्र की परम्परा में रसों की संख्या के सम्बन्ध में परस्पर-विरोधी मान्यताएँ परिलक्षित होती हैं। भरत ने आठ (या नौ) रसों को स्वीकार करके भी मूल रूप में चार ही रस स्वीकार किये हैं, शेष को उन्होंने सेउद्भूत माना है। भोज ने मनुष्य की आभा में स्थित अहंकार-रूप शृंगार को ही रसराज माना जबकि भवभूति की दृष्टि में एक करुण रस ही मूल रस है और शेष शृंगार आदि रस उसी मूल रस से प्रवर्तित होते हैं।^२ आचार्य अभिनवगुप्त ने नौ रसों को स्वीकारते हुए शान्त रस को मूल रस माना है। वस्तुतः इन सभी आचार्यों ने अपनी जीवन-दृष्टि के अनुरूप ही रस के स्वरूप और संख्या आदि का निर्धारण किया है।

रस से रसोत्पत्ति के कारण

भरत के अनुसार रस तो व्यावहारिक दृष्टि से आठ है, पर मूल रस चार हैं; और उन चारों से अन्य चार रसों की उत्पत्ति होती है। शृंगार से हारय, वीर से अद्भुत, रौद्र से करुण और बीभत्स से भयानक। भरत की इस मान्यता के आधार पर यह कल्पना की जा सकती है कि भरतपूर्व काल में मूल रस चार ही थे और कालान्तर में इनसे उत्पन्न रसों ने अपनी स्वतंत्र सत्ता स्थापित कर ली। भोज ने भरत की इस मान्यता का विरोध किया है, क्योंकि शृंगार से हास्य ही उत्पन्न हो, कोई आवश्यक नहीं है। विप्रलम्भ की दशा में उसमें करुण भी उत्पन्न होता है। कुमारसम्भव के पंचम सर्ग में रति का विलाप इसी प्रकार का है। शृंगार से वीर और अद्भुत रस उत्पन्न होते हैं। रौद्र से करुण उत्पन्न होता है पर करुण अन्य कारणों से भी उत्पन्न होता है। वीर से अद्भुत रस उत्पन्न होता है पर कायरों में वह भय भी उत्पन्न करता है। यही नहीं, चार मूल रसों में स्वयं शृंगार भी 'जन्य' रस हो सकता है। अतः भरत-निरूपित मूल चार रस-प्रकृति का औचित्य भोज की दृष्टि में खण्डित हो जाता है। पर अभिनवगुप्त ने भरत की इस

१. ना० शा० ६।३८ तथा दृश्यते हि भावेभ्यो रसानामभिनिर्वृत्तिं न तु रसेभ्यो भावानमभिनिर्वृत्तिं।
ना० शा० भाग-१, ६० २६२-६४, अतो न रसेभ्यो भावाः। अ० भा० भाग १, पृ० १६२।

२. ना० शा० ६ पक्ष रसं करुण एव उ० रा० च० आत्मस्थितं गुणविरोधं
जीवितमात्मवेने शृ० प्रकाश १

मायता की व्याख्या करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि भरत न रस विचारक द्वारा भावा और रसों के आन्तरिक सम्बन्ध का व्याख्यान किया है न कि कोई स्पष्ट नियम निर्धारण ।

भरत-निरूपित चार मूल रसों से चार रसों की उत्पत्ति के कारणों की बड़ी गम्भीर विवेचना की है । उनकी दृष्टि से निम्नलिखित मुख्य कारण हैं—

(१) एक रस से दूसरे रस के उत्पन्न होने में 'तदाभास' और 'तदनुकृति' कारण हैं । शृंगार में उत्पन्न 'हास्य' में 'तदाभास' और 'तदनुकृति' दोनों ही कारण हैं । 'तदाभास' का अभिप्राय है किमी वस्तु के सम्बन्ध में अयथार्थ ज्ञान और 'तदनुकृति' का भाव है शृंगार आदि की अनुकृति । 'तदाभास' में विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव के आभास रूप ही हास्य के विभाव के रूप में कारण बन जाते हैं । शृंगार में तदाभास की प्रतीति तब होती है जब खल-नायक का अनुराग पर-स्त्री या तटस्थ या द्वेषिणी स्त्री के प्रति हो । रावण का सीता के प्रति अनुराग-प्रदर्शन रति नहीं रत्नाभास है, क्योंकि एक तो सीता परस्त्री हैं और रावण पर अनुरक्त भी नहीं हैं । परन्तु अपनी रुद्र प्रकृति और वय के विपरीत चिन्ता, दीनता, मोह और रुदन आदि व्यभिचारी भाव तथा अश्रुपात एवं परिदेवन आदि अनुभाव-समुदाय के प्रदर्शन के अनुचित होने में रावण तदाभासात्मक होकर हास्य का विभाव रूप बन जाता है । रावण सीता के प्रति अनुराग का प्रदर्शन कर प्रेक्षक में अनुराग का नहीं हास्य का उद्बोधन करता है । इस प्रकार तदाभास रूप शृंगार से हास्य की उत्पत्ति होती है ।

वस्तुतः इस आभासात्मक शृंगार से ही हास्य की उत्पत्ति नहीं होती अपितु सब रसों के आभास होने पर हास्य की उत्पत्ति होती है । हास्य रस के विभाव (कारण) हैं अनौचित्य-प्रेरित मनुष्य की प्रवृत्तियाँ । यह तो सब रसों के विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के सन्दर्भ में प्रदर्शित अनुचित प्रवृत्तियों से उत्पन्न होता है । अतएव रसशास्त्र में रसाभास और भावाभास का प्रयोग किया जाता है । मोक्ष-हेतु न होने पर जहाँ मोक्ष-हेतु-मा प्रतीत हो वहाँ शान्ताभास ही होगा । जो जिसका बन्धु न हो उसके वियोग में व्यर्थ शोक और प्रलाप का प्रदर्शन हास्य का ही सृजन करता है । इसीलिए अनौचित्य-प्रेरित हास्य का त्याग पुरुषार्थों के सन्दर्भ में उचित माना गया है ।

(२) एक रस के फल के बाद दूसरे फल की अवश्यभाविता—एक रस के फल के बाद दूसरे रस का उत्पन्न होना यह रस से रसोत्पत्ति का दूसरा कारण है । रौद्र रस इसका उत्तम उदाहरण है । रौद्र रस का फल है शत्रु का वध या बधन आदि । पर वध-बधन आदि यही फल शत्रु-पक्ष की नारियों के लिए करुण रस के विभाव के रूप में प्रवृत्त हो जाते हैं । रुद्र-प्रकृति भीम द्वारा दुःशामन का क्रूर अन्त होता है उसके दारुण वध के रूप में, पर मांधारी के लिए वह वध ही करुण रस का उत्पादक हो जाता है ।

(३) रस द्वारा रसान्तर का फल के रूप में अनुसन्धान रूप हेतु—जो रस दूसरे रस को फल के रूप में कल्पित कर ही प्रवृत्त होता है यह तीसरा हेतु होता है । वीर रस इसका उदाहरण है । महापुरुष का उत्साह संसार को अपनी वीरता और तेजस्विता से विस्मित करने की दृष्टि से प्रवृत्त होता है । अतः वीर रस के प्रवर्तन से विस्मय या अद्भुत की प्रवृत्ति होती है । राम द्वारा समुद्र पर सेतुबधन रूप वीरता का परिणाम विस्मय ही है । वस्तुतः रौद्र के अनन्तर भयानक

और शृंगार के बाद नियमत विच्छिन्न होने पर) करुण ही होता है। सीता के प्रति राम का करुण भाव के जल मरने का शोकजनक समाचार सुनने पर उदयन का विनाप और काम दहत के उपरांत रति का प्रणय-प्रलाप रूप करुण रस के मूल में शृंगार की उद्दाम शक्ति है। इसी प्रकार वीर से भयानक की भी उत्पत्ति देखी जाती है। कर्ण की उपस्थिति में ही जब अर्जुन ने उसके पुत्र का निर्मम वध कर दिया तो सारा जगत् ही मानो भयभीत हो गया। अतएव भरत द्वारा प्रयुक्त 'वीराच्छ्वैव भयानक' में च शब्द का प्रयोग अत्यन्त उपयुक्त है। वीरता के द्वारा शत्रु के हृदय में दो ही भाव उत्पन्न होते हैं, भयानकता के या भय के। वीर तो भयानक रस से आप्लावित हो जाता है और शत्रु पर जवाबी प्रहार करता है, पर कायर तो भयभीत हो हो जाता है। अतः वीरता में उत्साह प्राणवत् है, अन्यथा वीरता द्वारा शत्रुनिष्ठ भयोत्पादन के अतिरिक्त कोई फल नहीं रह जायगा। परन्तु वीरता के दोनों ही परिणाम लोक में देखे जाने हैं। अतः अभिनवगुप्त के अनुसार भयानक रस की उत्पत्ति में वीरता का प्राणरूप उत्साह कारण अवश्य होता है।

(४) तुल्य विभावादि के होने से रसान्तर की सम्भावना रूप हेतु—दो रसों के विभावादि के एकसा होने से भी एक रस से दूसरा रस उत्पन्न होता है। वीभत्स के विभाव हैं रुधिर आदि। परन्तु ये ही भयानक के भी विभाव हैं। अतः समान विभाव-अनुभाव और व्यभिचारी भाव होने से वीभत्स रस से ही भयानक रस की उत्पत्ति होती है।

वस्तुतः शृंगार, वीर आदि के चार प्रधान रसों से हास्य, करुण आदि की उत्पत्ति की जो कल्पना भरत ने की है, वे चारो ही धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष रूप पुरुषार्थ चतुष्टय से व्याप्त रहते हैं। वे चार रस सौन्दर्यातिशय के जनन रूप हैं।

रसों में शान्त रस !

रसों से रसों की उत्पत्ति का निद्वान्त भरत ने प्रतिपादित किया, पर वे रस आठ हैं या नौ इस सम्बन्ध में भरत-निरूपित मान्यता के सम्बन्ध में उनके व्याख्याकारों और परवर्ती आचार्यों में परस्पर मतमतांतर है। नाट्यशास्त्र के उपलब्ध दो संस्करणों में 'शान्त' का तत्रम् रस के रूप में उल्लेख किया गया है, पर काशी संस्करण में शान्त को अस्वीकार कर आठ ही रसों का प्रतिपादन किया गया है। इससे इतना तो स्पष्ट ही है कि आचार्यों की दृष्टिभिन्नता के अनुसार नाट्यशास्त्र के दो प्रकार के पाठ अभिनवगुप्त से पूर्व ही प्रचलित थे। यही कारण है कि उन्होंने शान्त-रस विरोधी भट्टलोल्लट के मत का खण्डन किया है। उनकी दृष्टि से शान्त रस का खण्डन करने वाले आचार्य ही आठ रस मानते हैं।^१ अन्यथा अन्य आचार्यों की परम्परा से प्राप्त नाट्यशास्त्र के संस्करणों में शान्त रस के स्थायी भाव 'शम' का उल्लेख कैसे होता ! नाट्यशास्त्र के प्रचलित विभिन्न पाठों के आधार पर एक ओर आचार्य अभिनवगुप्त, रामचन्द्र-गुणचन्द्र, शाङ्गदेव, अग्निपुराणकार, शारदातनय एवं विश्वनाथ प्रभृति आचार्यों ने शान्त को नौवाँ रस मानकर प्रतिपादन किया है^२ पर भट्टलोल्लट की परम्परा से प्रभावित घनजय, घनिक और सम्मट प्रभृति

^१ एतावन्त एव रसा इत्युक्ते पूर्वं तेनान्तयेऽपि पापदं प्रसिद्ध्या, एतावता प्रयोज्यत्वं यद् भट्टलोल्लटेन निरूपितं उदयलेपनापरं 'शृङ्खलम्'। अ० मा० भग १ पृ० २६८

^२ ना० ४० ४६ सा० ४० ३ १८७-८८ अ० प्र० अ० ३३६ मा० प्र० पृ० १३२ ६

इसमें सन्देह नहीं कि मट्टोल्लोत्त और धनजय न पूव ही शान्त रस का रसो में स्थान प्राप्त हो गया था। परन्तु शान्त के सुखदुःखातीत मोक्ष रूप तथा नाट्य के सुखदुःखात्मक सवेदन रूप होने से आचार्यों की एक परम्परा ने इसी आधार पर रसो के अन्तर्गत उसकी परिगणना का विरोध किया। दशरूपक के टीकाकार धनजय ने नागानन्द नाटक में शान्तरस की स्थिति का खडन किया है। उनकी दृष्टि से इस नाटक में न तो शान्तरस है और न नाटक के नायक जीमूत वाहन में शान्त रस के नायक होने की क्षमता ही है। एक ओर तो वह मलयवती के अनुराग में रंग है और दूसरी ओर वह विद्याधर चक्रवर्तित्व भी प्राप्त करना चाहता है। ये पुरुषार्थ-साधक काम-नाएँ शमभाव के नितात विपरीत है। नागानन्द में शान्त के स्थान पर वीर रस की सत्ता यदि स्वीकार कर ली जाए तो कोई विरोध भी नहीं होता। मलयवती के प्रति प्रेमभाव और विद्याधर पद की प्राप्ति दोनों ही काम एव अर्थमूलक मानवीय प्रवृत्तियों के रूप होते हैं, जिनका अस्तित्व वीर रस में होता है। इन आचार्यों की दृष्टि से शात तो सुख-दुःख और राग-द्वेष आदि मानवीय प्रवृत्तियों से रहित आध्यात्मिक मनःस्थिति है, वह सुख-दुःखात्मक 'नाट्य' का रस कैसे स्वीकार किया जा सकता है। यही कारण है कि उसके स्थायीभाव के रूप में प्रचलित 'शम' और निर्वेद को भी स्वीकार नहीं किया है। राग-द्वेषविहीन शम या निर्वेद रूप विभावादि का अभिनय सम्भव नहीं है।^२

शान्त रस के समर्थक आचार्यों की दृष्टि से चार पुरुषार्थों में मोक्ष भी है। जिस प्रकार कामादि पुरुषार्थों के अनुरूप रति आदि चित्तवृत्तियाँ कवियों की मर्मस्पर्शी वाणी और अनुकर्ता पात्रों के भावपूर्ण अभिनयों के द्वारा सहृदयों के लिए आस्वाद्य हो शृंगादि रस के रूप में उद्भूत होती है, उसी प्रकार मोक्ष रूप परम पुरुषार्थ की साधक 'शम' या 'निर्वेद' नामक चित्तवृत्ति भी कवि और पात्र के प्रभावशाली व्यापारों द्वारा आस्वाद्यता प्राप्त कर रसत्व की मर्यादा पाती है। अतएव लोक-व्यवहार एव शास्त्र के अनुसार शान्त रस की स्थिति स्वाभाविक है। यदि नाट्य सप्तद्वीपानुकरण या लोकवृत्तानुचरित है तो मोक्ष रूप पुरुषार्थ का साधन इस लोक में अनेक महा-पुरुष करते हैं। जीवन की वह भी परम उत्कर्षशाली चेतना है, वृत्ति है, उसका तदनु रूप अभिनय क्यों नहीं हो सकता !^३

शम ही शान्त रस का स्थायी भाव है तत्त्वज्ञान से उत्पन्न निर्वेद नहीं, निर्वेद तो शोक-प्रवाह का प्रसार रूप विगिष्ट चित्तवृत्ति है, शोक रागमूलक होता है, पर तत्त्वज्ञान का प्रवर्तक वैराग्य या शम तो राग का प्रध्वंस रूप है। राग के प्रध्वंस होने पर ही आत्मा में तत्त्वज्ञान का प्रकाश होता है और मोहरूपी तमिस्रा विगलित हो जाती है और परमानन्द परम सुख का उदय होता है। अतः 'शम' ही शान्त का स्थायी भाव है न कि पानक रस के समान सत्र स्थायी भाव मिलकर समष्टि रूप से विलक्षण शान्तरस के स्थायी भाव होते हैं और न रति आदि में से कोई एक ही शान्त रस का स्थायी भाव हो सकता है। हास, क्रोध और भयानक आदि चित्तवृत्तियों में परस्पर

१. शमर्भाव केचि पादु पुष्टिः नाट्येषु नैतस्य । द० रू०, का० प्र० ४।२६, ४७ ।

२. दशरूपक-४ ।

३. ना० श० अ० ६ पृ० ३३३ ग० ओ० सी० इह त वदमदि प्रितयमिव मोघोऽपि पुरुषाय तथा मोक्षमिधान परमपुरुषार्थोचित चित्तवृत्ति किमिति रसरत्न राजीव इति अ० मा भाग १ पृ० २९३

विरोध होगा तथा प्रत्येक व्यक्ति में भिन्न-भिन्न स्थायी भाव स्वीकार करने पर तो शान्त रस के अनन्त भेद होने लगेगे। मोक्षरूप पुरुषार्थ का साधन तो तत्त्वज्ञान ही है। अतः शान्त रस के लिए तत्त्वज्ञान रूप आत्मा ही स्थायी भाव है। इन्द्रिय सन्निकर्ष से भिन्न आत्मा का ज्ञान तत्त्वज्ञान या आत्मज्ञान है। उस अवेह आत्मा का ज्ञान ही शान्त रस का स्थायी भाव हो सकता है। अतः ज्ञानस्वरूप और आनन्दस्वरूप विषयोपभोग रूप दुःख से निवृत्त आत्मा शान्त रस में स्थायी भाव रूप है। आचार्य अभिनवगुप्त ने नाट्यशास्त्र की एक परम्परा के अनुसार शान्त को नौवा रस इसी रूप में प्रतिपादित किया है।^१

भरत ने तो आठ या नौ तक ही रसों को स्वीकार किया है, पर रसों की संख्या बढ़ाने की प्रवृत्ति परवर्ती आचार्यों में परिलक्षित होती है। भोज ने तो परम्परागत आठ रसों के अतिरिक्त शान्त, प्रेयान्, उद्धत और उर्जस्वी इन चार रसों का उल्लेख किया है। शान्त की प्रकृति शम प्रेयान् की स्नेह-प्रकृति, उद्धत की गर्व-प्रकृति और ओजस्वी की अहंकार-प्रकृति होती है। शृंगार आदि की तरह इनके भी विभाव, अनुभाव और संचारी भाव होते हैं। भरत के विपरीत रुद्रट की तरह भोज तेतीस व्यभिचारी तथा आठ सात्त्विक भावों को रसत्व की मर्यादा देने का समर्थन करते हैं, क्योंकि इनमें भी रसनीयता की शक्ति है।^२

आचार्यों ने किसी रस की प्रधानता के प्रतिपादन के लिए शृंगार या करुण एक ही रस को रसराज माना हो या मनुष्य की विभिन्न चित्तवृत्तियों का समानीकरण या स्तरीकरण कर भरत की तरह आठ या नौ रसों का उपवृंहण किया और बाद में भक्ति रस या मधुर रस या प्रेयान् और ओजस्वी रस की ही कल्पना क्यों न की हो, पर भरत-प्रतिपादित अष्ट या नव रस तथा मूल चार रसों से अन्य रसों के उद्भव का सिद्धान्त मानव की मनोग्रन्थियों और अन्तश्चेतना की विकासमान प्रक्रिया के नितात अनुरूप है।

स्वीकृत रस

रसों की संख्या के सम्बन्ध में आचार्यों में जो भी मतमतान्तर हो परन्तु आठ (नौ) रसों को तो सब आचार्य स्वीकार करते हैं। यहाँ हम उन रसों, उनके विभावादि विषय, अनुभाव और भाव की परिगणना सूत्र-रूप में प्रस्तुत कर रहे हैं।

(१) शृंगार—शृंगार रस का उद्भव रति नामक स्थायी भाव से होता है। यह विभाव, अनुभाव और संचारी भावों से सम्पन्न होता है। उत्तम स्वभाव के अनुरक्त युवा और युवतियों का रति भाव आस्वाद्य योग्य होता है। सीता रामादि उत्तम प्रकृति के अनुकार्यों का रति भाव सामाजिक के हृदय में भी आस्वाद्य होता है, क्योंकि अनुकार्य और प्रेक्षक दोनों के सुखदुःखात्मक भावों के साधारणीकरण के द्वारा तादात्म्य की प्रतीति होती है। यह तादात्म्य प्रतीति ही रस के द्वार को उन्मुक्त कर देती है। संभोग और विप्रलम्भ-शृंगार रस की दो अवस्थाएँ हैं, भेद नहीं। संभोग शृंगार सुन्दर शृंगार, माल्य, अनुलेपन, अलंकार, डण्डजन, गीत आदि प्रिय विषय, भव्य भवन,

१. अ० भा० भाग-१, पृ० ३३६।

२. न चाष्टावेवेति नियमः। यतः शान्तं, प्रेयासं, उद्धतं, उर्जश्चितं च केचिद्रसमाचक्षते। भोजाजः शृंगार प्रकाशः, जिल्द २, पृ० ४२८, तथा—वयस्त्रिरादिमे भावाः प्रयान्ति च रसस्यतिम्।

रमणाय उपवन गमन श्रवण दशन जनश्रीढा आर अन्य लाला आद विभावो से उत्पन्न होता है परन्तु ये बाह्य विभाव न रहें तो भी रूपकों में सभोग शृंगार नायक की ज्ञान-समृद्धि के कारण उत्पन्न हो ही जाता है। यही कारण है कि भरत ने विभाव, आलंबन और उद्दीपन आदि का कृत्रिम भेद नहीं किया है। नयनों का चातुर्य भ्रूक्षेप, कटाक्ष-संचार, ललित-मधुर अग-हारी के द्वारा सभोग शृंगार के अनुभावो का अभिनय होता है। विना अनुभाव और अभिनय के नाट्य में चमत्कार और रस का सृजन नहीं होता, वह तो वर्णनात्मक काव्य मात्र रह जाता है। अतः नाट्य में अनुभाव का बड़ा महत्त्व है।^१ इसीलिए काव्य में वह चमत्कार नहीं होता तो नाट्य में वहाँ चर्वणा का नितान्त अभाव रहता है। आलस्य, उग्रता और जुगुप्सा को छोड़ शेष तीस संचारी भाव इसमें रहते हैं। विप्रलभ शृंगार में निर्वेद, रत्नानि, शंका, असूया, श्रम, चिन्ता, उत्पुङ्गला, निद्रा, स्वप्न विबोध और व्याधि आदि अनुभावो का प्रयोग अपेक्षित है। विप्रलभ शृंगार में व्याग्न विछोह आदि में प्रणय का भाव ही छिपा रहता है, रति के विलाप और उदयन के शोकोद्गार प्रेम-परिप्लवित है। कामनास्व में शृंगार की दश दशाओ का उल्लेख है, उसमें बहुत-सी दशाएँ दुःखपरक भी हैं। करुण और शृंगार विप्रलभ में अन्तर यही है कि करुण तो निरपेक्ष होता है, मृत वधुजन के लिए प्रदर्शित शोक में किसी प्रकार की अपेक्षा नहीं रह जाती, नितान्त उदासी और निराशा से जीवन दुःखमय हो जाता है। परन्तु विप्रलभ में तो आशा का बधन वियुक्त प्रेमी के प्रेम को परिपुष्ट करता रहता है।^२ शृंगार भी वाक्य, वेण और क्रिया-भेद से तीन प्रकार का होता है।

(२) हास्य—हास्य रस हास स्थायी भावात्मक है। दूसरे के विकृत वेण, अलंकार, निर्गज्जता, लालचीपन, असंगत भाषण और अगो की विकृति रूप विभाव आदि के प्रदर्शन के द्वारा यह उत्पन्न होता है।^३ ओष्ठ, नामिका और कपोलों का स्पन्दन, आँखों को खोलना और बन्द करना आदि अनेक अनुभावों के द्वारा अभिनेय होता है। अवहित्था, आलस्य, तन्द्रा और स्वप्न आदि इसके व्यभिचारी भाव होते हैं। हास्य के आत्मस्थ और परस्थ दो भेद होते हैं। सामाजिक जब हास्य के विभावादिके विना देखे ही दूसरो को हँसते देख हँसता है तो आत्मस्थ हास्य होता है, परन्तु गम्भीर स्वभाव के कारण विभावादिके देख लेने पर हास्य के उदित न होने पर दूसरे को हँसते देख किंचित् मुस्कराता है तो परस्थ हास्य होता है।^४ वस्तुतः हास्य काष्ठस्थित अग्नि के समान सक्रमणशील होता है, दूसरो को हँसते देख सामाजिक हँस पड़ते हैं। स्मित, हसित, विहसित, उपहसित, अपहसित और अतिहसित ये छ. भेद होते हैं। उत्तम प्रकृति के नर-नारियो में स्मित और हसित, मध्यम में विहसित और उपहसित तथा नीच श्रेणी के नर-नारियो में अपहसित और अतिहसित के रूप दिखाई पड़ते हैं। अग, वाक्य तथा वेप रचना के आधार पर तीन प्रकार का होता है।

१. ना० शा० भाग १, पृ० ३००-३१० (गा० ओ० सी०)।

२. करुणस्तु शापकलेशविनिषात —समुत्थोनिरपेक्षभावः ।

औत्सुक्य चित्तासमुत्थ. सापेक्षभावो विप्रलम्भकृतः । अ० भा० भाग १, पृ० ३६६ ।

३. विपरीतालंकारैर्विकृताचाराभिवानवेशैश्च ।

विकृतैरर्थविशेषैश्च हसतीति रसः स्मृतो हास्यः । ना० शा० ६।४६-६६ (गा० ओ० सी०) । द० रू०

४ ७५ ७७ ना० ८० ४ १२ १३ भा० ६० ३-११६ ।

(३) कर्ण रस—कर्ण रस शोक नामक स्थायी भाव से उत्पन्न होता है। मे पणित, प्रियजन के वियोग, विभवनाश, बधन, वध, देशनिर्वासन, अग्नि आदि में जलकर मरना और विपत्ति में पड़ना आदि विभावों से यह उत्पन्न होता है। अश्रुपात, शोक-प्रलाप, सुख-सुखना, विवर्णता, अंगों की शिथिलता, लम्बी साँसें भरना और स्मृति-लोप आदि अनुभावों में अभिनेय होता है। निर्वेद, ग्लानि, चिन्ता, उत्सुकता, आवेग, भ्रम, मोह, भय, विषाद, दीनता, व्याधि, उन्माद, त्रास जडना, आलस्य, मरण, स्तंभ, कपन, विवर्णता, अश्रु और स्वरभेद आदि ये कर्ण रस के व्यभिचारी भाव होते हैं।^१ भरत ने कर्ण और शृंगार को स्थायी भाव-प्रभव तथा अन्य रसों को स्थायीभावात्मक शब्द से परिभाषित किया है। 'स्थायीभाव-प्रभव' का अभिप्राय है स्थायीभाव से उत्पन्न तथा स्थायीभावात्मक का अभिप्राय है स्थायीभाव रूप ही, अर्थात् स्थायी-भाव से रस-रूप में परिवर्तन किंचित् ही होता है। दोनों में अन्तर यह है कि हास्यादि रसों के स्थायीभाव मजातीय हास्यत्मक प्रतीति को ही उत्पन्न करते हैं परन्तु शृंगार और कर्ण मजातीय प्रतीति को उत्पन्न नहीं करते। शृंगार रस का स्थायी-भाव रति है, उससे जो रस-प्रतीति होती है वह रति-रूप नहीं अपितु सुख-रूप है, इसी प्रकार शोक से कर्ण रस की जो प्रतीति होती है, वह शोक-रूप नहीं, दुःख-रूप है। इस प्रकार शोक तथा रति दोनों ही चरमानुभूति-रूप सुख-दुःख की प्रतीति कराते हैं, यह प्रतीति विजातीय है, हास्य आदि की प्रतीति सजातीय है। दूसरा भेद का कारण और भी है, शृंगार और कर्ण के विभावादि काव्य या नाटक में ही रस-प्रतीति के कारण होने हैं, लोक में नहीं। लोक में प्रेमी और प्रेमिकाओं की रति को देखकर लज्जा का अनुभव होता है, आनन्द का नहीं, पर काव्य और नाटक में वही आनन्द का विषय बन जाता है। अतः इनके विभावादि भी अलौकिक हैं। परन्तु हास्य आदि के विभावादि लोक और काव्य-नाटक में एकसे हैं, दोनों स्थलों पर विकृत वेष आदि से हास्य उत्पन्न होता ही है।^२ धर्म नाश, अर्थ-नाश और बन्धु-नाश से उत्पन्न कर्ण के तीन भेद होते हैं।

(४) रौद्र रस—राक्षस, दानव और उद्धत प्रकृति के मनुष्यों के आश्रित युद्धजन्य क्रोध रूप स्थायीभावात्मक रौद्र रस होता है। यह क्रोध, आघर्षण, अधिक्षेप अनृतभाषण, आघात, कठोरवाणी, अभिद्रोह और ईर्ष्या आदि उद्दीपन विभावों से उत्पन्न होता है। इसमें ताडन, पीडन, छेदन, प्रहरण, आहरण, अस्त्र-संपात और रुधिर प्रवाह करना आदि कार्य विशेष रूप से दिखाई देते हैं। लाल आँखों, टेढ़ी भौंहों, दाँत और होठों का भीचना, कपोलों का फड़कना, तलहथियों को मीसना आदि अनुभावों से अभिनेय होता है।^३ अग, वेश तथा वाक्य भेद से तीन प्रकार का होता है।

(५) वीर रस—उत्तम प्रकृति और उत्साहात्मक वीर रस होता है। इसकी उत्पत्ति भ्रमादि के अभाव, निश्चय, नय, इन्द्रियों पर विजय, सेना पराक्रम, शक्ति प्रताप और प्रभाव आदि विभावों से होती है। स्थिरता, वीरता, शूरता, त्याग और निपुणता आदि अनुभावों से अभिनेय होता है। धृति, मति, गर्व, आवेग, उग्रता, क्रोध, स्मृति और रोमांच आदि संचारी भाव

^१. इष्टव्य दर्शनाद्वा विप्रियवचनस्य सश्रवादवाऽपि ।

एभिर्भावैः विशेषैः कुरुषो रसो संभवति । ना० शा० ६।६२-६३ ।

अ० भा० म ग १ पृ० ३१२

^२ ना० शा० ६।५४-५६ द० रू० ४७४ सा० द० ३२२, ना० द० ३१५

है दान धम और युद्ध में वीरता के प्रदर्शन से दानवीर धमवीर और युद्धवीर ये तीन भेद होते हैं ।

(६) भयानक रस—भयानक रस भय स्थायीभाव रूप होता है। वह विकृत शब्द, पिशाच आदि सत्त्वो के देखने से, शृगार उल्लू आदि से, भय, उद्वेग, शून्यधर, अरण्य-निवास, स्वजनो के वध या बधन देखने से या सुनने से उत्पन्न होता है। हाथ-पैर काँपना, नयनों की चंचलता, शरीर में रोमांच, मुख का फक पड़ना, और स्वर-भेद आदि अनुभावो से अभिनेय होता है। स्तम्भ, स्वेद, गद्गद, रोमाच, कपन, स्वर-भेद, शका, मोह, दीनता, आवेग, जड़ता, चपलता, त्रास, मृगी (अपसार) और मरण आदि संचारी भाव है। कृत्रिम भय, चोर के साहसिक कर्म से तथा स्वभाव से स्त्रियो और बालको में भय उत्पन्न होने से भयानक रस भी तीन प्रकार का होता है ।^२

(७) वीभत्स रस—जुगुप्सा स्थायीभाव रूप वीभत्स रस होता है। असुन्दर, अप्रिय, अपवित्र एवं अनिष्ट वस्तुओं के देखने-सुनने और उद्वेजन आदि रूप विभावो से उत्पन्न होता है। सब अंगों के सकोचन, उल्लेखन, थूकना और शरीर को धुनना आदि अनुभावो से अभिनेय होता है। अपस्मार, जी मिचलाना, वमन आदि आवेग, मूर्च्छा, रोग और मरण आदि व्यभिचारी भाव होते हैं ।^३ वीभत्स रस भी रुधिर और विषा आदि घृणोत्पादक दृश्यों के देखने से दो प्रकार का होता है—शुद्ध और अशुद्ध। भट्टतैत्ति की दृष्टि से ये दोनों प्रकार के वीभत्स रस अशुद्ध ही हैं। वीभत्स का शुद्ध रूप वह है जब ध्यानस्थ योगी को अपने शरीर से ही घृणा हो जाती है, वह मोक्ष-साधक है, अतः वीभत्स भी मोक्ष का साधक होता है ।

(८) अद्भुत—विस्मय स्थायीभाव रूप अद्भुत रस होता है। दिव्यजनो के दर्शन, अभिलषित मनोरथ की प्राप्ति, उपवन, देवकुल आदि में जाना, सभा, विमान, माया, इन्द्रजाल की सभादत्ता आदि विभावों से यह रस उत्पन्न होता है। आँखों का फैलना, निनिमेषभाव में देखना, रोमाच, अश्रु स्वेद, हर्ष, धन्यवाद-दान, निरन्तर हाहाकार करना, हाथ-मुँह-अँगुली एवं वस्त्र का घुमाना आदि अनुभावो में अभिनेय होता है। स्तम्भ, अश्रु, स्वेद, गद्गद, रोमाच, आवेग, सभ्रम (षवराहट), अत्यधिक हर्ष, चपलता, उन्माद, धृति और जड़ता आदि अद्भुत रस के संचारी हैं। दिव्य और आनन्दज भेद से दो प्रकार का होता है ।^४

(९) शान्त रस—शम स्थायीभाव रूप शान्त रस होता है। वह तत्त्व-ज्ञान, वैराग्य, हृदय-शुद्धि आदि विभावो से उत्पन्न होता है। यम, नियम, अध्यात्मध्यान, धारणा, उपासना, सब प्राणियों पर दया, संन्यास धारण आदि अनुभावो से अभिनेय होता है। निर्वेद, स्मृति, धृति, पवित्रता, स्तम्भ और रोमाच आदि व्यभिचारी भाव है। शान्त रस में दुःख रहता है न सुख, न द्वेष रहता है और न ईर्ष्या, सब प्राणियों के प्रति एकसा भाव रहता है। शृगार आदि सब रसों के रति आदि भाव इसके विकार-रूप हैं और शान्त रस प्रकृति रूप है शान्त-रूप प्रकृति से रति

आदि विकार-रूप उत्पन्न होते हैं और अन्त में उसी में विलीन हो जाते हैं।^१

निष्कर्ष

भारत की रस-परिकल्पना नाट्योन्मुखी है, वे नाट्य के लिए इन रसों का उपयोग करने हैं। यद्यपि मनुष्य की विभिन्न मनोदशाएँ और (विकास, विस्तार, क्षोभ, विक्षेप आदि) पुरुषार्थ (धर्म, काम, अर्थ और मोक्ष भी) आंगिक आदि अभिनयों के द्वारा नाट्य होने पर ही रस रूप में आस्वाद्य होते हैं। अतः व्यापक दृष्टि में विचार करने पर तो नाट्य और रस एक बिन्दु पर मिलने वाले अभिक्षेपक ही तत्त्व हैं। नाट्यायमान भावदशा ही रस होती है, नाट्य ही रस होता है।^२ यह नाट्य या रस आनन्द-रूप ही है। इसे ही भोज^३ ने अहंकार शृंगार और अवर क्रोवे^४ ने आत्मिक यथार्थता के नाम में अभिहित किया है। जहाँ जिस केन्द्र में मनुष्य की आत्मा की दीप्ति प्रज्वलित होती रहती है और सात्त्विकता के आवेग से आनन्द की ज्योति-रश्मियाँ प्रस्फुटित होती हैं।^५ वस्तुतः भरत का भाव यही है कि रस अथवा नाट्य के द्वारा मनुष्य की संवेदनाओं का पुनरुद्भावन होता है। प्रतिफलन होता है, इसीसे रूप में रस्यता और जीवन का चरम सौन्दर्य और प्रकाश विकीर्ण होता है। क्योंकि इस सौन्दर्य-बोध में मनुष्य आत्मदर्शन करता है (आत्मनस्तु कामाय सर्वं प्रियं भक्तिं) रसानन्द आत्मदर्शन का ही चरम सुख है।

१. न यत्र सुखं न दुःखं न द्वेषो नापिमांसस्य । सम सर्वेषु भूतेषु स रसात् प्रथितो रसः । ना भावाः विकाराः रत्याद्यः शान्तुलु प्रकृतिर्मनः । विकारः प्रकृते यतिः शान्तुलु प्रकृतिर्मनः । ना० शा० ४ पृ० ३३३-५ (गा० ओ० सी०) । ना० ६० ३-२०, सा० ६० ३२२८ ।

२. रससमुदायो हि नाट्यम् । नाट्य एव च रसात् । काव्येऽपि नाट्यायमान एव रसः । अ० भा० भाग १, पृ० २६० ।

३. आत्मस्थितं गुणविशेषमहंकृतस्य
शृंगारमादुरिह जीविनात्म योजे । शृंगार प्रकाश १ (भोजः शृंगार प्रकाश १३)

4. This is the layer of flame which is the closest we can get to the central fire, to the will to live, on whatever you like to call it. And an impression of this profound emotional reality is what art must convey —Abercrombie.

५. रत्यादयोऽर्शतमेकविर्जितानि,
भावाः पृथक्पृथक् भावमुबो भवन्ति ।

शृंगार तत्त्वमभितः परिवारयत्
सत्पार्थिव प्रतिव्या इव वर्धयन्ति शृ० पृ० १६

भाव

भाव का स्वरूप और उसकी व्यापकता

नाट्य का माध्य है रस और भाव उसका साधन । भाव इस भौतिक जगत् की व्यापक सत्ता है, वह चित्तवृत्ति के रूप में प्राणिमात्र में वैसे ही व्याप्त है जैसे पार्थिव तत्त्व में गंध । परन्तु इस लोक की उत्तमोत्तम मृष्टि मनुष्य में वह अत्यन्त उत्कृष्ट रूप में वर्तमान है । भावों से ही मनुष्य मवालिता होता है । वस्तुतः बिना भाव के मनुष्य ही नहीं, मृष्टि की प्रक्रिया की कल्पना भी सम्भव नहीं है । भरत ने भाव की इस व्यापक सत्ता का ही विचार कर नाट्य के प्रसंग में उसके शास्त्रीय रूप का विवेचन किया है, क्योंकि नाट्य 'नाना भावोपसपन्न तथा नानावस्थानरात्मक' तथा तीनों लोकों का 'भावानुकीर्तन' है ।^१

भाव और भावन

भरत ने भाव के सवध में विचार करते हुए पहले यह प्रश्न उठाया कि 'भाव' यह शब्द चित्तवृत्ति के लिए क्यों प्रचलित है ? इस मूल प्रश्न का समाधान उन्होंने दो प्रकार से किया है । हृदय में चित्तवृत्ति के रूप में स्थित होने के कारण ये 'भाव' कहे जाते हैं, अथवा वाचिक, आंगिक और सात्त्विक भावों से युक्त काव्यार्थों को ये भावित करते हैं । इस भावन-व्यापार के कारण ही ये भाव होते हैं । भाव शब्द व्याप्ति-बोधक है, और सबसे व्याप्त होने के कारण भी वह भाव होता है ।^२ नाट्य-प्रयोग के प्रसंग में कवि, प्रयोक्ता और प्रेक्षक तीनों में ही भाव व्याप्त है । कवि लोकचरित की उद्भावना करता है, इस उद्भावना में वह अपने कल्पित भावों को देणकाल के

१. त्रैलोक्यस्याय सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम् ।

नाना भावोपसपन्नानावस्थानरात्मकम् । ना० शा० १।१०७, ११२ (भा० ओ० सी०) ।

२. किं भवन्तीति भावः किं वा भावयन्तीति भावाः ।

उच्यते वाग्यसम्बोधेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावाः इति ।

भू इति कारणे धातुस्तथा चे भावितं वाचितं कृतमित्यर्थान्तरम् । लोकेऽपि च प्रसिद्धं । अहो हानेन गधेन रसेन वा सर्वमेव भवितमिति तच्च य प्रत्यर्थम्

विभेदों से मुक्त, साधारणीकृत रूप में काव्य-कौशल द्वारा अभिव्यक्ति प्रदान करते हुए सर्व-हृदय-सवेद्य (आस्वाद्य) बनाता है। अभिनेता आगिक, वाचिक, सात्त्विक एवं मुखराग आदि अभिनयों से सम्पन्न कर कवि-कल्पित भावों का ही भावन करता है, परन्तु साधारणीकृत भावन-व्यापार के द्वारा वह प्रेक्षक की चित्तवृत्ति का भावन करता है, परिव्याप्त करता है। इस भावन-व्यापार के द्वारा ही प्रेक्षक के हृदय में रसानुभूति होती है। इस भावन व्यापार के कारण ही वे भाव के रूप में अभिहित होते हैं।^१

अभिनेता कवि-कल्पित भावों का अभिनय करते हुए प्रेक्षक की चित्तवृत्ति का भावन (व्याप्ति) करता है। यह चित्तवृत्ति वासना के रूप में व्यक्ति में वर्तमान रहती है, अभिनय द्वारा भावन होने पर रस-रूप में प्रतीति-योग्य हो जाती है। भाव की रस-रूप में प्रतीति होती है भावन-व्यापार द्वारा। अतः भरत की दृष्टि में 'भाव' मात्र स्थायी चित्तवृत्ति ही नहीं अपितु रसानुभव की समस्त प्रक्रिया का वह स्रोत भी है। उनके विचार से विभाव (आलम्बन रूप नायक-नायिका एवं उद्दीपन रूप प्रकृति-सुन्दरता आदि) मात्र रस-प्रतीति के ही कारण नहीं होते, अपितु अभिनय के माध्यम से स्थायी भावों को भी प्रतीति-योग्य बनाते हैं, अतएव वे 'विभाव' के रूप में प्रसिद्ध हैं।^२

अनुभाव

अभिनय की दृष्टि में अनुभाव का भी विशिष्ट प्रयोग होता है। प्रेक्षक द्वारा वाचिक, आगिक और सात्त्विक अभिनयों की चेष्टाओं का अनुभावन प्रेक्षक के हृदय में होने के कारण यह 'अनुभाव' होता है। आलम्बन विभाव के प्रति आश्रय में जिन भावों की अभिव्यक्ति अभिनय द्वारा होती है उनका भावन, माक्षात्करण या प्रतीति इन्हीं अनुभावों द्वारा होती है। ये 'अनुभाव' वाचिक, आगिक और सात्त्विक अभिनय के अन्तर्गत अनेक चेष्टाएँ और व्यापार ही हैं। अनुभाव के सम्बन्ध में भरत की यही दृष्टि है। परवर्ती आचार्यों ने अनुभाव का व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ किया है। जो भावों के पश्चात् होते हैं, अतएव वे 'अनुभाव' हैं। स्थायी भावों के बाद वे कार्य-रूप उत्पन्न होते हैं, अनुभावों के द्वारा ही स्थायी भावों का भावन होता है।^३ परन्तु इन आचार्यों का विचार तर्कसंगत प्रतीति नहीं होता, क्योंकि अभिनय के क्रम में वे भावों के साथ ही व्यक्त और तिरोहित होते हैं। भाव तथा अनुभाव में पूर्व-पश्चात् या कारण-कार्य की स्थिति प्रत्यक्ष में भले ही जान पड़े परन्तु वह वास्तविक नहीं है।

१. विभावेनाहृतो योऽर्थो ह्यनुभावेस्तु गम्यते।

वागगसत्त्वाभिनयै स भाव इतिसंज्ञितः।

वागगमुखरागेण सत्त्वेनाभिनयेन च।

कवेरन्तर्गतं भावं भावयन् भाव उच्यते। ना० शा० ७ १-२।

२. एव ते विभावानुभाव संयुक्ता इति व्याख्याता-अतोह्येष भावानां सिद्धिर्भवति।

ना० शा० ७, पृ० ३४८।

३. वागंगाभिनयेनेह यतस्त्वयोऽनुगन्वते

नत स्मृत

ना० शा० ७ ५

गा० ओ० सी०

नाट्यदर्पण ३ ४५

भाव विभाव और अनुभाव के संयुक्त रूप

विभाव और अनुभाव से युक्त भाव है। दोनों का भाव से अनिवार्य सम्बन्ध है। इन्हीं विभाव और अनुभाव आदि से भावों की उत्पत्ति होती है (प्रेक्षक के हृदय में)। परन्तु यह अभिनय में होता है, प्रकृत जीवन में नहीं। विभाव, अनुभाव और भावों के पारस्परिक सम्बन्ध की परिकल्पना द्वारा भरत ने अपना यह मतव्य स्पष्ट कर दिया है कि प्रकृत जगत् के भाव कलात्मक स्तर पर किस प्रकार आम्वादन योग्य हो सकते हैं। भरत ने विभाव एवं अनुभाव को लोक-सिद्ध माना है। अतः नाट्य-प्रदर्शन में भी आलंबन एवं उद्दीपन विभाव, कपोलो का स्पदन या अलस भावों का प्रदर्शन तथा नयनोन्मीलन आदि अनुभाव लोकानुसार होते हैं।

भावों का सामान्य गुणयोग

भरत ने इन उन्नास भावों को काव्य रस की अभिव्यक्ति का कारण माना है। सामान्य गुण के योग में इन्हीं भावों से प्रेक्षक के हृदय में रसोदय होता है। 'सामान्य गुण योग' शब्द का प्रयोग भरत के तात्त्विक चिन्तन का प्रतीक है। भट्टनायक एवं अभिनवगुप्त आदि आचार्यों द्वारा प्रवर्तित 'साधारणीकरण' का मूल सिद्धान्त 'सामान्य गुणयोग' की कल्पना में बीज रूप में अन्तर्निहित है। इसी सिद्धान्त के द्वारा विशिष्ट एवं व्यक्ति-परक भावों को साधारणीकृत रूप में प्रस्तुत किया जाता है, तभी रसोदय होता है। यदि उन व्यक्तिपरक भावों का 'साधारणीकरण' न हो तो रस प्रतीति होगी ही नहीं।^१ शुष्क काष्ठ में आग्नेय तत्त्व तो वर्तमान है पर वह अग्नि तभी प्रज्वलित होती है जब बाहर से अग्नि का संपर्क होता है। प्रेक्षक के हृदय में भाव वर्तमान रहते हैं परन्तु नाट्यार्थ (विभाव, अनुभाव आदि का संयुक्त रूप) का भावन उसकी हृदय-संवेदना को स्पर्श करता है। ये भाव ही उसके हृदय में रसोदय के रूप में भावित या व्याप्त हो जाते हैं। काष्ठ को प्रदीप्त करने के लिए बाहर की आग अपेक्षित है, उसी प्रकार प्रेक्षक या भावक के हृदय के भाव को रसोद्दीप्त करने के लिए नाट्य वस्तु के भाव को अभिव्यक्त करने वाला अभिनय भी। अभिनय बाह्य भावाग्नि है, उसीसे प्रेक्षक के अन्तर की भावाग्नि रस-रूप में उद्दीप्त हो उठती है।^२

नाट्य-प्रयोग के प्रसंग में विभिन्न अभिनयों के माध्यम से लौकिक भावों के कवि-कल्पित अनुभव को नाट्यायित (रूपायित) किया जाता है, भरत की दृष्टि में भाव वह है। नाट्यार्थ (वस्तु), कविकल्पित साधारणीकृत भाव और प्रेक्षकों की रस-प्रतीति के भावित करने के अर्थ में 'भाव' शब्द का प्रयोग भरत ने किया है। इस सम्बन्ध में भरत द्वारा उद्धृत श्लोक बड़े महत्त्व के हैं, उनके द्वारा उन्होंने भाव सम्बन्धी अपने विचारों की परिपुष्टि की है। उन तीनों श्लोकों में उन्होंने रस-प्रतीति के उद्देश्य से 'भाव' की रेखा पर साधारणीकरण के माध्यम से 'कवि', 'प्रयोक्ता' और 'प्रेक्षक' इस त्रिक के एकत्व की कल्पना की है। कवि लोक-चरित का साधारणीकृत उद्भावन करता है, अभिनेता कवि के हृदयस्थित भावों को अभिव्यक्त करते हुए प्रेक्षक की चित्तवृत्ति (भाव) का भावन कर रसोदय को रूप देता है। इस भाव-रूप माधन से रस-रूप

१. एभ्यश्च सामान्यागुणयोगेन रसाः निष्पद्यन्ते। ना० शा० ७, पृ० ३८८।

२. योऽर्थो हृदयसंवादी तस्य भावो रसोद्भवः।

शरीरं व्याप्यते तेन शुष्कं काष्ठमिवाग्निना। ना० शा० ७ ७

साध्य का सजन हाता है ^१

विभिन्न भावों का पारस्परिक सम्बन्ध भरत ने नाट्यशास्त्र में उनचास भावों की परिकल्पना की है। इनमें आठ स्थायी, नेतास संचारी और आठ सात्त्विक भाव है। इन्हीं भावों के विभ्लेषण के प्रसंग में भरत ने विभाव और अनुभाव जैसे रमशास्त्रीय शब्दों के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किये हैं। 'विभाव' शब्द हेतु-वाचक है। इसके माध्यम से वाचिक, आगिक और सात्त्विक अभिनय विभावित होते हैं, विशेष रूप से जाने जाते हैं, अर्थात् स्थायी तथा व्यभिचारी भावों का ज्ञान इसी विभाव के द्वारा होता है। तब इसीसे रस-प्रतीति की संभावना होती है। अतः नाट्य-प्रयोग के सदर्थ में भरत ने कारण-वाचक विशिष्ट शब्द 'विभाव' का प्रयोग किया है। यही विभाव रूप कारण स्थायी एवं व्यभिचारी भावों (चित्तवृत्तियों) को वाचिक, आगिक तथा सात्त्विक अभिनय के माध्यम से ज्ञापित करते हैं। ^२

स्थायी भाव-संचारी भाव : एक सूत्र न्याय—स्थायी भाव और व्यभिचारी भावों के स्वरूप का विभ्लेषण करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जो भाव मनुष्य में प्रधान रूप से वर्तमान रहते हैं, वे ही उसके चरित्र के गठन में योग देते हैं। कुछ भाव गौण रूप से यदाकदा उसके चरित्र के गठन में योग देकर विलीन हो जाते हैं। जो भाव किसी व्यक्ति में निरन्तर वर्तमान रहते हैं वे स्थायी होते हैं और जो अनियमित रूप से यदाकदा आकर प्रदहमान जीवनधारा में गति देकर लौट जाते हैं, वे संचारी होते हैं। शकुन्तला के दुष्यन्त का चरित्र मुख्य रूप से शृंगारी नायक का है। स्वभावतः उसके चरित्र का गठन शृंगार-प्रधान होने के कारण उसमें स्थायी भाव रति ही है। यद्यपि संपूर्ण नाट्य में दुष्यन्त के जीवन में अन्य भावों का भी उन्नयन हुआ है पर वे स्थायी नहीं, व्यभिचारी हैं, और रति के अंग बनकर ही आविर्भूत होते हैं। द्वितीय अंक में वह कण्व-पुत्री शकुन्तला के दर्शन के लिए चिन्तित है, छठे अंक में शकुन्तला की अंगूठी की पहचान के बाद ग्लानि, प्रभाव के कारण निर्वेद, चित्रगत भ्रमर को देखकर अमर्ष और असूया आदि भावों के मूल में रतिभाव ही है। इन सब भावों के केन्द्र में रतिभाव ही है। शेष भाव उसी के प्रतिरूप हैं। ये 'स्थायी भाव' को प्रदीप्त करते हैं, उन्हें रस-रूप में प्रतीति-योग्यता प्रदान करते हैं। ^३

दशरूपककार ने यह कल्पना की है कि स्थायी भाव समुद्र की तरह हैं, जिसमें जितनी भी नदियाँ अपना मीठा जल लेकर जाती हैं उसमें मिलकर उनका जल खारा हो जाता है और उनका पृथक् अस्तित्व नहीं रहता। समुद्र समस्त वस्तुओं को आत्मसात् कर लेता है, वैसे ही स्थायी भाव भी अपने से प्रतिकूल या अनुकूल किसी भी तरह के भाव से विच्छिन्न नहीं हो पाते। दूसरे सभी प्रतिकूल या अनुकूल भावों को आत्म-रूप बना लेते हैं। वस्तुतः रतिभाव में कई चिन्ता आदि व्यभिचारी भाव भी अविरुद्ध रूप में पाये जाते हैं। इनकी स्थिति माला के फूलों की-सी होती है। एक ही सूत्र में कई पुष्प गूँथ दिये जाते हैं, वैसे ही मनुष्य-चरित्र में प्रधान भाव के

१. नानाभिनय संबद्धान् भावयन्ति रसानिमान् ।

यस्मात्तस्मादस्मी भावा विज्ञेया नाट्य योक्तृभिः ॥ ना० शा० ७।३ (या० ओ० सी०) ।

२. वद्वोऽपि विमथ्यन्ते वागंगाभिनयाश्रयः ।

अनन यस्मात्तनाय स विभाव इति सञ्चितः ना० शा० ७।४ या० ओ० सी०

३. ना० शा० ७।३ ।

आतारिक्त अन्य भाव भा गय रहत ह १

२ स्थायी भाव मरत ने आठ स्थायी भावो की परिवर्तना करते हुए उनकी अभिनय विधियो का भी विधान किया है। इन आठ में श्रम का उल्लेख नहीं है। दशरूपककार ने भी श्रम नामक भाव को नाट्य-प्रयोग के लिए उचित नहीं माना है।^२

(१) रति नाम का प्रमोदात्मक स्थायी भाव ऋतु, माल्य, अनुलेपन, आभरण, प्रियजन, सुन्दर भवन का उपभोग और अप्रतिकूलता आदि विभावो से उत्पन्न होता है। मस्मित वदन, मधुर कथा, भ्रूक्षेप और कटाक्ष आदि अनुभावो से रति भाव अभिनेय होता है। प्रेम, स्नेह, मान, प्रणय और अनुगम आदि रति के ही विभिन्न विकसित रूप हैं।^३ (२) हास नामक स्थायी-भाव दूसरे की चेष्टा के अनुकरण, असबद्ध प्रलाप, कुहक, कुटिल कर्म तथा मूर्खता के प्रदर्शन आदि भावों से उत्पन्न होता है। इनका अभिनय अनेक प्रकार के स्मित, हसित, अपहसित और अतिहसित आदि हँसने के विभिन्न रूपों द्वारा होता है।^४ (३) शोक नामक स्थायी भाव प्रियजन के विच्छोह, सपत्ति-नाश, वध, बधन और दुःखानुभव आदि विभावो से उत्पन्न होता है। अश्रुपात, विलाप, मुख के विवर्ण होने, स्वर-भंग, गात्र की शिथिलता, भूमि पर पतन, सशब्द रुदन, कन्दन, दीर्घ निश्वास, जड़ता, उन्माद, मोह तथा मरण आदि अनुभावो से इसका अभिनय होता है।^५ (४) क्रोध नामक स्थायी भाव सघर्ष, आक्रोश, कलह, विवाद और प्रतिकूल आदि विभावो से उत्पन्न होता है। नाक के विकर्पण (खिंचने), आँखों के चढ़ने, ओंठ चबाने और कपोलो के फड़कने जैसे अनुभावों से अभिनेय होता है। यह क्रोध शत्रु, गुरु, प्रणयी, सेवक के कारणों से होता है और कभी कृत्रिम भी होता है, जैसे चन्द्रगुप्त और चाणक्य का कृतककलह।^६ (५) उत्साह नामक स्थायी भाव का सम्बन्ध उत्तम-जनो की प्रकृति से है। अविपाद, शक्ति, धैर्य और शौर्य आदि विभावो से यह उत्पन्न होता है। यह धीरता, त्याग और उदारता आदि अनुभावो से अभिनेय होता है।^७ (६) भय नामक स्थायी भाव स्त्रियो एवं नीच जनो के स्वभाव से सम्बद्ध है। श्रेष्ठ जन और राजा के प्रति किये गये अपराध, हिमक पशु, शून्य घर, जगल, पहाड़, हाथी और सर्पदशन, भर्त्सना, भयानक जगल, मेघाच्छन्न दिन, रात्रि, अधिकार, उल्लू एवं अन्य निशाचरो की ध्वनियो के श्रवण आदि विभावो से उत्पन्न होता है। काँपते हाथ-पैर, हृदय के काँपने, स्तम्भ, मुँह सूखना, जिह्वा से चाटना, स्वेद सचार, कपन, घ्रास, अन्वेपण, पलायन और जोर से चिल्लाना आदि अनुभावों से अभिनेय होता है।^८ (७) जुगुप्सा नामक स्थायी भाव का सम्बन्ध भी स्त्री और नीच जनो की प्रकृति से है। यह अरुचिकर दर्शन और ध्रुवण आदि विभावों से उत्पन्न होता है। सब अंगो का संकोचन, थूकना, मुख के सिकोड़ने तथा हृदय के पीड़ित होने आदि अनुभावो से अभिनेय

१. विशङ्खे विशङ्खेर्वा भावैर्विच्छिद्यते न यः ।

आत्मभाव नयत्यर्थात् स स्थायी लवणाकरः ॥ द० ह० ४१३४ ।

२. ना० शा० ७।२७ गा० ओ० सी० (द्वि० सं०) तथा दशरूपक ४।३५ ।

३. ना० शा० ७।६ ।

४. वही, ७।१० ।

५. वही ७।११-१४ ।

६. वही ७।१५-२० (गा० ओ० सी०)

होता है।^१ (८) विस्मय नामक स्थायी भाव माया, इन्द्रजाल, मनुष्य के असाधारण कर्म, चित्र एवं लेप आदि कलाओं की अतिशयता रूप विभावों से उत्पन्न होता है। नयनों का विस्मय, अभिनेय दृष्टि, भ्रूक्षेप, रोमांच, शिर के काँपते और घन्घवादि आदि अनुभावों से अभिनेय होता है।^२

व्यभिचारी भाव

व्यभिचारी भावों की संख्या तैत्तिरीय है। भरत ने इन शब्द का व्युत्पत्ति-लभ्य अर्थ निरुक्त की शैली में प्रस्तुत किया है। 'वि' और 'अभि' ये दो उपसर्ग हैं तथा 'न' गन्धर्वक धातु है। इन तीनों के योग से व्यभिचारी शब्द व्युत्पन्न होता है। जो भव्य विविध प्रकार से रसाभिमुख होकर संचरण करते हैं, भावों को रसोन्मुख करते हैं वे ही व्यभिचारी या संचारी होते हैं। वाचिक, आंगिक और सात्त्विक भावों में युक्त हो नाट्य-प्रयोग में स्थायी भावों को व्यभिचारी भाव रस रूप में प्रतीति-योग्य बनाते हैं। भरत की दृष्टि से ये व्यभिचारी भाव स्थायी भावों को रस-रूप में व्यक्त करते हैं और यह प्रक्रिया नाट्य-प्रयोग में ही प्रयुक्त होती है।^३

(१) निर्वेद नामक व्यभिचारी भाव दरिद्रता, रोग, अपमान, तिरस्कार, आक्रोश, क्रोध, ताड़न, प्रियजन के वियोग और तत्त्वज्ञान आदि विभावों से उत्पन्न होता है। यह भाव स्त्री एवं नीच प्रकृति के लोगों के रुदन निःश्वास, लम्बी श्वास तथा सप्रधाग्ण आदि अनुभावों से अभिनेय है। (२) श्लानि नामक व्यभिचारी भाव वमन, रेचन, रोग, तप, नियम, उष्वास, मन का सन्ताप, अतिशय कामभाव, मद्यसेवन, राह की थकावट, धुंध, पिपासा, निद्रा भग आदि विभावों से उत्पन्न होता है। वचन में दुर्बलता, नयन-कपोलों की कान्तिहीनता, कपोलों की क्षीणता, उदर की कृणता, पदविक्षेप की मन्दता, कम्पन, अनुत्साह, गात्र की तनुता, विवर्णता और स्वरभग आदि अनुभावों से अभिनेय है। (३) शंका नामक व्यभिचारी भाव स्त्री एवं नीच जनो में उत्पन्न होता है। चोरी में पकड़ाने, राजा के अपराध और पापाचरण आदि विभावों से उत्पन्न होता है। बार-बार देखने, सकुचित होने, मुँह सूखने, जिह्वा परिलेहन (चाटने), मुख का रंग विवर्ण होने, स्वर-भग, कम्पन, ओष्ठ सूखने तथा कठावरोध आदि अनुभावों से शंका का अभिनय होता है।^४ (४) असूया नामक व्यभिचारी भाव अनेक अपराध, द्वेष, दूसरों के ऐश्वर्य, मौभाग्य, मेधा, विद्या तथा लीला, आदि विभावों से उत्पन्न होता है। सभा में दोष-कथन, गुण की निन्दा, ईर्ष्यापूर्वक देखने, नीचे मुख करने, भौंहे चढ़ाने, अवहेलना और तिरस्कार आदि अनुभावों से अभिनेय होता है। (५) मद नामक व्यभिचारी भाव मद्य के उपयोग से उत्पन्न होता है। यह तरुण, मध्य और अवकृष्ट के भेद से तीन प्रकार का होता है। इसके पाँच विभाव होते हैं जिनके द्वारा इनका अभिनय सम्पन्न होता है। कोई मत्त होकर गाता है, कोई रोता है, और कोई हँसता है, कोई कठोर वचन बोलता है, कोई सोता है। उत्तम प्रकृति के लोग सोते हैं, मध्यम प्रकृति के गाते हैं, अधम प्रकृति के लोग रोते हैं। उत्तम प्रकृति के पात्र मत्त हो स्मित वदन, मधुर

१. ना० शा० ७२६।

२. वही, ७२७।

३. विविधामाभिमुख्येन रसेषुचरन्तीति व्यभिचारिणः। वागंगसत्त्वोपेताः प्रयोगे रसान्नयन्तीति व्यभिचारिणः ना० शा० २७ २५६ गा० ओ० मी०)

४. ना० शा० ७८ १ ३३ २५ द० क० ४७१ सा० द० १४८ १५० १७ ना० द० २६

राग पुलाकत वदन कुछ-कुछ असयत पचन सकुमार आर उदत गात का प्रदर्शन तरुण मद' मे करते हैं। मध्यम प्रकृति के पात्रों के पैरों की लडखडाहट, नयनों क आघुणन (चंचल), जिधिल बाहुओं का आकुल विक्षेप तथा कुटिल और अस्थिर चाल का प्रदर्शन करते हैं। अघम प्रकृति के पात्र स्मृति के नाश, अवरुद्ध गति, छीक, हिचकी, कफ आदि की बीभत्सता, जीभ के भारीपन और जडता तथा थूकने आदि से अपने मद का प्रदर्शन करते हैं। रंगपीठ पर मदपान करते हुए पात्र के अभिनय में वृद्धि और पीकर प्रवेश करने पर उसके अभिनय को मदक्षय का भाव प्रदर्शित होना चाहिये। (६) **अम** नामक व्यभिचारी भाव दूर की यात्रा और व्यायाम-सेवन आदि विभावों से उत्पन्न होता है। शरीर दबाने और मालिश करने, नि श्वास, जभाई, मन्द पदोत्क्षेप, आँख-मुँह मिकोडने और सीत्कार आदि अनुभावों के अभिनेय है।^१ (७) **आलस्य** नामक व्यभिचारी भाव खेद, रोग, गर्भ, स्वभाव, श्रम तथा अघाने आदि विभावों से स्त्रियो तथा नीच स्वभाव के लोगों में उत्पन्न होता है। सब प्रकार के कार्यों में अरुचि, णयन, आसन, निद्रा और तन्द्रा मे रहने आदि अनुभावों के द्वारा यह अभिनेय होता है।^२ (८) **दैन्य** नामक व्यभिचारी भाव दुर्गति और मनस्ताप आदि विभावों से उत्पन्न होता है। धैर्य, शिर की पीडा, शरीर की प्रथुलता, अन्यमनस्कता आदि अनुभावों से अभिनय होता है। (९) **चिन्ता** नामक व्यभिचारी भाव ऐश्वर्य-नाश, इष्ट द्रव्य के अपहरण और दारिद्र्य आदि विभावों से उत्पन्न होता है। नि श्वास, उच्छ्वास, सन्ताप, ध्यान, नीचे मुखकर चिन्तन तथा शरीर की क्षीणता आदि अनुभावों से यह अभिनय होता है। (१०) **भोह** नामक व्यभिचारी भाव दैवी एव अन्य विपत्ति, रोग, भय और पुराने वर आदि के स्मरण आदि विभावों से उत्पन्न होता है। निश्चेतता, भ्रमण, पतन, लडखडाहट और न देखने आदि अनुभावों से अभिनय होता है। (११) **स्मृति** (नामक व्यभिचारी भाव) सुख-दुःखकृत भावों का अनुस्मरण ही तो स्मृति है। स्वास्थ्य, रात्रि के पिछले प्रहर में निद्राभग, सद्य-दर्शन, उदाहरण चिन्ता तथा अभ्यास आदि विभावों से उत्पन्न होता है। शिर में कम्पन, अवलोकन, भौहो के चढ़ने आदि से अभिनेय है। (१२) **भृति** नामक व्यभिचारी भाव गूरता, विज्ञान, श्रुति, दिभव, पवित्रता, आचार, आचरण, गुरुभक्ति, मनोरथ, अर्थ की विधेय प्राप्ति तथा क्रीड़ा आदि विभावों से उत्पन्न होता है। प्राप्त विषयों के उपभोग तथा प्राप्ति, अतीत के नष्ट विषयों के सम्बन्ध में चिन्ता के अभाव से अभिनेय होता है।^३ (१३) **झोड़ा** नामक व्यभिचारी भाव अनुचित कार्यत्मक होता है। गुरुजनों के प्रति अनुचित आचरण, अपमान, प्रतिज्ञा के निर्वाह न होने और पश्चात्ताप आदि विभावों से उत्पन्न होता है। मुँह छिपाकर या नीचा कर चिन्तन, धरती पर लिखने, वस्त्रों तथा अँगूठियों के छूने और नाखून को कतरने आदि अनुभावों से अभिनेय है। (१४) **चंचलता** नामक व्यभिचारी भाव राग, द्वेष, डाह, अमर्ष, ईर्ष्या तथा प्रतिकूलता आदि विभावों से उत्पन्न होता है। वाणी में कठोरता, भर्त्सना, वध-वन्धन, प्रहार और ताडन आदि अनुभावों से अभिनेय है। (१५) **हर्ष** नामक व्यभिचारी भाव मनोरथ, लाभ, प्रियजन-समागम, मन का सन्तोष, देवता, गुरु, राजा और स्वामी की प्रसन्नता, भोजन,

१ ना० शा० ७।३६-४७. द० रू० ४।१२, १७, २१, सा० द० ३।१४४-१४६, ना० प्र०, पृ० २४५।

२ ना० शा० ७।४८-५५. द० रू० ४।१४-१६, सा० द० ३।१४५, १५०, १५५-१७०।

३ न० शा० ७।५६-६८ द० रू० १६ २४ ३३ २४ स० द० ३।१९६ १७ ७५ १७६ ना० द०

वस्त्र तथा घन की प्राप्ति और उपभोग आदि विभावों से उत्पन्न होता है। नयन वदन की प्रसन्नता, प्रिय भाषण, आलम्बन, रोमाञ्च, अश्रुवर्षण और स्वेदागम से अभिनेय है। (१६) आवेग नामक व्यभिचारी भाव उत्पात, अवपात, दर्शा, अग्नि प्रकोण, हाथी का दधर-उधर भागना, प्रिय या अप्रिय श्रवण तथा विपत्ति आदि विभावों से उत्पन्न होता है। सर्वाङ्ग की शिथिलता, मन की खिन्नता, मुख की विवर्णता, विषाद और विस्मय आदि अनुभावों से अभिनेय है। (१७) जडता नामक व्यभिचारी भाव सब प्रकार के कार्यों में अप्रवृत्ति होने पर होता है। उष्टानिष्ट-श्रवण और व्याधि आदि विभावों से उत्पन्न होता है। अकथन, अस्पष्ट भाषण, मीन रहने, अप्रतिभ रह जाने, एकटक देखने, तथा परवश आदि अनुभावों से अभिनेय है। (१८) गर्व नामक व्यभिचारी भाव ऐश्वर्य, कुल, रूप, यौवन, विद्या, बल और धन-लाभ आदि विभावों से उत्पन्न होता है। उसका अभिनय असूया, अवज्ञा, तिरस्कार, उत्तर न देने, न बोलने, अग देखने, विभ्रम, हँसी उठाने, वाक्य की कठोरता, गुरुजनों की अवहेलना, तिरस्कारपूर्ण वचन, तथा दात करने आदि अनुभावों से अभिनेय है। (१९) विषाद नामक व्यभिचारी भाव कार्य न करने तथा दैवी विपत्ति से उत्पन्न होता है। सहायक के ढूँढ़ने, उपाय-चिन्ता, उत्साह नाश, मन की खिन्नता और निश्वास लेने आदि अनुभावों से अभिनेय है। विपरीत दौड़ने, नीचे देखने, मुँह सूखने, मुँह के कोनों को मुख में चाटने, अनिद्रा और निश्वास आदि अनुभावों से नीचों का विषाद अभिनेय है। (२०) उत्सुकता नामक व्यभिचारी भाव प्रियजन, वियोग के अनुस्मरण और उद्यान आदि दर्शन आदि विभावों से उत्पन्न होता है। दीर्घ निश्वास, नीचे मुँह करके सोचने, निन्दा-तन्त्रा और शयन की अभिलाषा द्वारा अभिनेय है। (२१) निद्रा नामक व्यभिचारी भाव दुर्बलता, श्रम, क्लान्ति, मद, आलस्य, चिन्ता, अति आहार और स्वभाव आदि विभावों से उत्पन्न होता है। मुख के भारीपन, शरीर के देखने, नयनों के घूमने, गात की जभाई, उच्छ्वात लेने, शरीर को शिथिल करने और आँखों के मलने आदि अनुभावों से अभिनेय है। (२२) अपस्मार नामक व्यभिचारी भाव देवता, यक्ष, नाग, राक्षस, भूत-प्रेत, पिशाच आदि द्वारा ग्रहण उनके अनुस्मरण, जूठे भोजन खाने, शून्यागार-सेवन अपवित्रता, समय का ठीक पालन न करने और व्याधि आदि विभावों से उत्पन्न होता है। स्फुरण (हृदय के धड़कने), निश्वास लेने, काँपने, दौड़ने, गिरने, स्वेदागत, स्तम्भन, मुँह में फेन निकलने, जिह्वा के चाटने आदि अनुभावों से अभिनेय है। (२३) मुप्त नामक व्यभिचारी भाव निद्रा में बाधा, विषयभोग करने, मोहित करने, पृथ्वी पर सोने, शरीर को फैलाने और सिकोड़ने आदि विभावों से उत्पन्न होता है। गहरी सोंम लेने, शरीर की शिथिलता आँखों के मूँदने, सब इन्द्रियों के समोहित होने तथा स्वप्नाविष्ट होने आदि अनुभावों से अभिनेय है। (२४) विबोध नामक व्यभिचारी भाव भोजन के परिणाम, निद्रा-भग, स्वप्न के अन्त, तीव्र शब्द-स्पर्श और श्रवण आदि विभावों से उत्पन्न होता है। यह जभाई लेने, आँखों को मलने और निद्रा द्वारा अभिनेय है। (२५) अमर्ष नामक व्यभिचारी भाव विद्या, ऐश्वर्य, शूरता और बल में अधिक समर्थ पुरुषों द्वारा अपमानित व्यक्ति में उत्पन्न होता है। शिर में कंप, प्रस्वेद आगम, अधोमुख हो चिन्तन, व्यान, परिश्रम-परायण, उपाय तथा सहायक अन्वेषण आदि अनुभावों से अभिनेय है। (२६) अबहित्य नामक व्यभिचारी भाव में आकार-गोपन होता है।

पञ्चाभा भय पराजय गारव आर छल आदि विभावो स उत्पन्न होता है। अन्यथा कथन अव लोकत, कथामय और कृत्रिम धय आदि अनुभावो द्वारा अभिनेय है।^१ (२७) उग्रता नामक व्यभिचारी भाव चोर के पकड़े जाने, राजा के प्रति अपराध और झूठ बोलने आदि विभावो से उत्पन्न होता है। वध, बधन, ताडन और भर्त्सना आदि अनुभावो द्वारा यह अभिनेय है। (२८) मति नामक व्यभिचारी भाव नाना शास्त्रों की चिन्ता जग तर्क-वितर्क आदि विभावो से उत्पन्न होता है। शिष्यो के उपदेश देने, शास्त्र के अर्थ के सम्बन्ध में निश्चय करने तथा सशय को दूर करने आदि अनुभावो से अभिनेय है। (२९) व्याधि नामक व्यभिचारी भाव वात-पित्त-कफ के संयोग से होता है। ज्वर आदि उसकी विशेषताएँ हैं। ज्वर दो प्रकार का है—शीतज्वर और दाहज्वर। शीतज्वर में सर्वांग में कम्पन, सिकुडन, आग की अभिलाषा, रोमाच, ठुड़ी के हिलाने, नाक के निकोडने, मुँह के सूखने और विलाप करने आदि अनुभावों से अभिनेय है। दाहज्वर में अग, हाथ और चरणों के विक्षेप, भूमि की अभिलाषा, अनुलेपना, शीत की अभिलाषा, विलाप करने, मुँह सूखने और चिल्लाहट आदि अनुभावो में अभिनेय है। अथ व्याधियाँ भी मुँह के सिकुडने गात्र के कड़ा होने, शरीर की शिथिलता, चिल्लाहट और शरीर के कम्पन आदि अनुभावों में अभिनेय है। (३०) उन्माद नामक व्यभिचारी भाव प्रियजन का वियोग, सम्पत्ति नाश, अभिघात, वात पित्त और कफ आदि के प्रकोप आदि विभावों से उत्पन्न होता है। अकारण हँसने, रोने या चिल्लाने, असंबद्ध प्रलाप, सोने, बैठने, उठने, दौड़ने, नाचने, गाने, पाठ करने, भस्म लेपने, तिनके, निर्माल्य, मैले चिथड़े कपड़े आदि के धारण करने तथा एक अथवा अनेक अव्यवस्थित चेष्टाओं के अनुकरण द्वारा अभिनय प्रदर्शित करना चाहिये।^२ (३१) मरण नामक व्यभिचारी भाव रोग और चोट से होता है। आंत, यकृत शूल की वेदना, वात-पित्त और कफ के वैषम्य, गण्डमाला, फोड़ा, ज्वर और विसूचिका (हैजा) आदि रोगों से उत्पन्न होता है। अभिघातज मरण, शस्त्र, सर्प दंश, विषपान, हिंसक पशु, हाथी, घोड़ा, यान-विमान आदि से गिरने से होता है। व्याधि से मरण का अभिनय एक प्रकार का होता है। गात्रों की विषण्णता और इन्द्रिय व्याधि की विरति द्वारा उसका अभिनय होता है। अभिघातज मरण का अभिनय अनेक प्रकार से होता है। शस्त्र प्रहार द्वारा मृत्यु, सहसा भूमि पर पतन, कम्पन और स्फुरण आदि द्वारा अभिनेय है परन्तु सर्प-दंश या विषपान-जन्य मृत्यु, का अभिनय कृणता, कम्पन, ज्वलन, हिचकी, मुँह से फेन आना, स्कन्ध का टूटना, जड़ता और मरण विष के आठ वेगो से होता है। (३२) त्रास नामक व्यभिचारी भाव बिजली, उल्का, वज्र के गिरने, मेघ और भयानक पशुओं की आवाज आदि विभावो से उत्पन्न होता है। अगो के सकोचन, कांपने, थरथराने, रोमाच, गद्गद होने तथा प्रलाप आदि अनुभावो से अभिनेय है। (३३) वितर्क नामक व्यभिचारी भाव सन्देह, विमर्श और तर्क-वितर्क आदि विभावो से उत्पन्न होता है। विविध प्रकार से विचारने, प्रश्नों द्वारा व्याख्याओं को निश्चित करने तथा मन्त्रणाओं को गुप्त रखने आदि अनुभावों द्वारा अभिनेय है।^३

१. ना० शा० ७।७३-५०, ना० द० ३।२६, ३५, ३७, ४४, सा० द० १।५८, ६७, ६८, ३।२३, १८, २४।

२. ना० शा० ७।८१-५, द० ६० ३।१५, २७, २९, ३०, सा० द० ३।१५४, १६६, १६९, १७०; ना० द० ३।३३ ३७ ६

३. ना० शा ७ ६६० ६० द० ६० ३।२६ ३६ स० द २।१५० १७१ १० न० २० ३।३५५

इन आत्मगत, परगत और मध्यस्थ व्यभिचारी भावों का देश, काल, अवस्था की अनुरूपता के सन्दर्भ में उत्तम, मध्यम और अधम श्रेणी के स्त्री-पुरुषों द्वारा प्रयोगवश इनका उपयोग विहित है। अतः व्यभिचारी भावों का प्रदर्शन भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में भिन्न-भिन्न रूपों में हो सकता है।^१

सात्त्विक भाव और रसोदय

सात्त्विक भावों का प्रकाशन सफल अभिनय की विशिष्ट सम्पदा है। यह सत्त्व मन से उत्पन्न होता है। अतएव सात्त्विक रूप में यह प्रसिद्ध है। सात्त्विक भावों की उत्पत्ति मन की एकाग्रता से होती है। अन्य भावों के अनुरूप रोमांच, कप, अश्रुपात और स्वरभंग आदि का प्रदर्शन अश-प्रत्यग द्वारा होता है, जो मन की एकाग्रता के बिना संभव नहीं हैं। नाट्य-प्रयोग में लोकचरित का अनुकरण होता है। इसलिए सत्त्व का प्रयोग नाट्य में विशेष रूप से अभीष्ट है। नाट्यधर्मों के अनुरोध से जिन सुख-दुःखात्मक भावों का प्रदर्शन होता है वे सात्त्विक भावों से विभूषित होने चाहिये कि वे भाव (प्रकृत रूप में) तद्वत् प्रतीत हों। शोक में अश्रु, हर्ष में पुलक और विस्मय भाव के प्रदर्शन में स्तम्भ आदि के प्रयोग होने पर वे नाट्य में यथार्थ रूप में गृहीत हो रस का संचार करते हैं। पात्र का सुख-दुःख तो अपना है, परन्तु प्रयोग-काल में वह मन की इस एकाग्रता (सत्त्व) के कारण प्रयोज्य पात्र के सुख-दुःख को अपना सुख-दुःख मान लेता है। प्रभाव के कारण प्रयोग-काल में सुखी पात्र की आँखों से अश्रु गिरते हैं और दुःखी पात्र के नयन हर्ष से उत्फुल्ल और कपोल स्फुरित होते रहते हैं। यदि इन सात्त्विक चिह्नों का भावानुरूप प्रदर्शन न हो तो नाट्य में उनका अभिनय उचित रूप से न होने के कारण रस-रूप में भाव आस्वाद्य नहीं होता। वस्तुतः नट न तो सुखी रहता है और न दुःखी, वह तो सुख-दुःखात्मक भावों का प्रदर्शन प्रयोग के अनुरोध से करता है, और वह सत्त्व द्वारा अधिक मात्रा में पुष्ट हो रसभिमुख होता है।^२

सत्त्व में नाट्य की प्रतिष्ठा

सात्त्विक भावों की इस महत्ता को दृष्टि में रखकर ही भरत ने सामान्याभिनय के प्रसंग में आंगिक और वाचिक अभिनयों की अपेक्षा इसकी श्रेष्ठता का प्रतिपादन किया है। वाचिक और आंगिक अभिनयों का प्रदर्शन तो बाह्य चेष्टाओं द्वारा भी संभव है परन्तु सात्त्विक अभिनय नितान्त प्रयत्न-साध्य है। वह अभिनय तो मन की एकाग्रता से ही रूपायित हो पाता है, इसीलिए परिणाम रूप में अभिनय तो सत्त्व में ही प्रतिष्ठित है। जिस अभिनय में सत्त्व की अतिरिक्तता है, वह अभिनय ही उत्तम होता है, जिसमें अन्य अभिनयों की तुलना में सत्त्व समानता की मात्रा

१ ना० शा० ७, पृष्ठ ३७४ (भा० ओ० सी०)।

२ सत्त्वं हि तान् मनःप्रभवम् । तच्च समाहित मनस्त्वादुच्यते । मनसः समाधौ सत्त्वनिष्पत्तिर्भवति । नस्य च योऽसौ स्वभावो रोमांचाश्रुवैवर्थादि लक्षणोयथा भावोपगतौ स न शन्यतेऽन्यमनसा कर्तुमिति । लोकस्य स्वभावानुसरणत्वाच्च नाट्यस्य सत्त्वभीप्सितम् । एतदेवास्य सत्त्वं यत् दुःखितेन सुखितेन वाऽपि रोमांचौ दरायितौ इति कृत्वा सात्त्विका माया इत्यभिधास्यात्वा न० शा० ७ ३७५

मे होना हे वह म यम और जिम अभिनय में नटव हो ही नहीं वह अधम काटि का अभिनय होता है ।

अभिनवगुप्त और शंकुक की मान्यताएँ

अभिनवगुप्त की विचार-दृष्टि इस सम्बन्ध में नितान्त स्पष्ट है कि नाट्य रसमय होता है । रस का अन्तरंग सात्त्विक ही है । इसका अभिनय बिना विशिष्ट प्रयत्न के सिद्ध नहीं होता । सात्त्विक के पूर्ण-योग होने पर नाट्य-प्रयोग प्रणस्य होता है । अन्य अभिनयों की अपेक्षा न्यून होने पर अभिनय-क्रिया अपूर्ण हो जाती है । परन्तु सात्त्विक के अभाव में तो अभिनय-क्रिया का उन्मीलन ही नहीं होता । अभिनय के द्वारा प्रयोक्ता तो चित्तवृत्ति को साक्षात्कार के रूप में प्रस्तुत करता है । नाट्य की प्राणस्वरूपा यह साक्षात्कार-कल्पना स्तम्भ, स्वेद और रोमाच आदि क भावानुरूप प्रदर्शन द्वारा ही आती है ।^१

संवेदन-भूमि में चित्त-वृत्ति का संक्रमण

सत्त्व तो मन-सभूत भाव है और वह अव्यक्त है । भाव की प्रकर्षता के चिह्न रूप स्वेद रोमाच आदि ही देह के सहारे उसे रूपायिन करते हैं । अव्यक्त भावों को व्यक्तता इन्ही के द्वारा मिलती है । शंकुक ने भरत की इस मान्यता का समर्थन करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि राम आदि अनुकार्य-गत भावाश्रित सत्त्व तो अव्यक्त रहता है, वह रोमाच और अश्रु आदि के द्वारा ही प्रतीत होता है । सत्त्व मन-सभूत होने पर भी उपचार की दृष्टि से देहात्मक ही है । देह के माध्यम से ही उन मन-सभूत भावों को व्यक्तता प्राप्त होती है ।^२ अनुकर्ता पात्र की चित्तवृत्ति अनुकार्य की मुख्यद्वयात्मक भावना से आच्छादित होने पर संवेदन भूमि में संचरण करती हुई देह में भी व्याप्त हो जाती है, वही सत्त्व है । घर्ष, रोमाच और अश्रु आदि उस सत्त्व के ही गुण हैं । इन्ही सात्त्विक गुणों के द्वारा प्रेक्षक अनुकार्यगत भावों को अपनी मनेदनाभूमि में अनुभव करना है और तब रस-प्रतीति होती है ।^३

१. तत्र कार्यं प्रयत्नस्तु सत्त्वे नाट्यं प्रतिष्ठितम् ।

सत्वातिरिक्तोऽभिनयो ज्येष्ठ इत्यभिधीयते ।

समसत्त्वो भवेन्मध्यो सत्त्वहीनोऽधम स्मृतः । न० शा० २२।०

२. रसमय हि नाट्यं रसे चान्नरंगः सात्त्विकस्तस्मात् स एवाभ्यर्जितः—सत्त्वे च नाट्यं प्रतिष्ठितम् सत्त्वं च मनः समाधानम् । तस्मादभ्युसा प्रयत्नेन न बिना न सिद्धयतीति ।—सात्त्विकाभावे अभिनय-क्रिया न भाषि नोन्मीलति । अभिनयनं हि चित्तवृत्ति साधारणतापत्ति प्रायसाक्षात्कार कल्पताध्यवसाय संपादनमिति । श्र० भा० भाग ३, पृ० १४६-५० ।

३. श्री शंकुकाटय इत्यं नयन्ति—कस्मात् पुन सत्त्व प्रयत्नान्निशयमपेक्षते । उच्यते—रामानुकार्यगत भावासंश्रयं तदभावना प्रकर्षज रोमाचादिस्पंदकं यद् आन्तरं नाट्यस्य सत्त्वं सत्त्व्यक्तं अस्फुटं केवल रोमाचादिभि समरुद्राद् गुणभूत विधेयं अन्यथा हि मुखाद्यभावे कुत एषामुद्भव इत्यहेतुकं स्यात् ।

श्र० भा०, भाग ३, पृ० १५० ।

४. नतएव उत्पाद्यमानत्वात् अश्रुप्रभृतयोऽपि भावा भावसमूचनात्मकविकाररूपत्वात् च अनुभावा इति द्वैरूपमेषम् । ८० सू० ४४ पर धनिक की नाका नाट्यदर्पण ३ ५ का

सात्त्विक भाव अनुभाव भी

नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से अश्रु, रोमांच आदि का जो विशिष्ट महत्त्व है, वह हम प्रतिपादित कर चुके हैं। वस्तुतः इन सात्त्विक भावों में अनुभावत्व भी है। वे अनुभावों की तरह ही आश्रय के विकार हैं, फिर भी सात्त्विक भावों की पृथक् सत्ता भी मानी जाती है, क्योंकि ये भावों के सूचक हैं। परन्तु ये विकार रूप भी हैं, इसलिए अनुभाव भी है। इस प्रकार अश्रु और रोमांच आदि एक ओर सात्त्विक भाव दूसरी ओर अनुभाव इन दो रूपों से युक्त होते हैं। रामचन्द्र ने अश्रु आदि का उल्लेख स्थायी एवं व्यभिचारी भावों के कार्य-भूत अनुभाव के रूप में किया है।^१

सात्त्विक भावों की संख्या और स्वरूप

भरत ने निम्नलिखित आठ सात्त्विक भावों की परिगणना एवं विवेचना की है—स्तम्भ, स्वेद, रोमांच, स्वरभेद, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रु और प्रलय। भरत के पूर्व भी सात्त्विक एवं अन्य भावों के सम्बन्ध में पूर्वाचार्यों की शास्त्रीय परम्परा वर्तमान थी, उसी परम्परा से उन्होंने सात्त्विक भावों की व्याख्या के लिए महत्त्वपूर्ण आर्याएँ और श्लोक उद्धृत किए हैं। निःसन्देह नाट्य के भावलोक और उनके यथास्थान प्रयोग के सम्बन्ध में इन श्लोकों में सात्त्विक विचारों का आकलन किया गया है। नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से वे बड़े ही महत्त्वपूर्ण हैं।

सात्त्विक प्रतीकों की भाव-सामग्री

हर्ष, भय, शोक, विस्मय, विषाद तथा रोष से स्तम्भ; क्रोध, भय, हर्ष, लज्जा, दुःख, श्रम, रोग, ताप, घात, व्यायाम, क्लान्ति और गर्मी तथा सपीडन से स्वेद; शीत, भय, हर्ष, रोष, स्पर्श, बुढ़ापा एवं रोग से कम्प; आनन्द, अमर्ष, घूम, अजन, जभाई, भय, शोक, निर्निमेष देखने, शीत तथा रोग से अश्रु; शीत, क्रोध, भय, श्रम, रोग, क्लान्ति और ताप से वैवर्ण्य (मुख का रंग उड़ना); स्पर्श, भय, शीत, हर्ष, क्रोध तथा रोग से रोमांच तथा श्रम, मूर्च्छा, मद, निद्रा, चोट और मोह आदि से प्रलय उत्पन्न होता है।^२

सात्त्विक भावों का विनियोग (अभिनय)

रसो तथा भावों के अनुभावक इन सात्त्विक भावों का विनियोग या अभिनय किन अव्यक्त भाव-दशाओं को व्यक्तता देने के लिए होगा, इसका भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विधान भरत ने प्रस्तुत किया है। सात्त्विक भावों के विनियोग के विश्लेषण से भरत की सूक्ष्म नाट्य-दृष्टि का पता चलता है। हम उन्हें प्रस्तुत कर रहे हैं—

(१) स्तम्भ—निःसज, निष्कप, स्थिर, शून्य एवं जड़-आकृति तथा शरीर को कड़ा करके स्तम्भ का अभिनय होता है। (२) स्वेद—पखा झलने (ग्रहेण) तथा स्वेद के हटाने तथा वायु की अभिलाषा द्वारा स्वेद का अभिनय होता है। (३) रोमांच—बार-बार शरीर के कटकित होने, रोओ के खड़े होने तथा शरीर के स्पर्श से रोमांच का अभिनय होता है। (४) स्वरभेद—स्वर के

१. इह चित्तवृत्तिरेव सवेदनशुभौ सक्रान्ता देहमपि व्याप्नोति। सैव च सत्वभित्युच्यते।

मेद तथा कठस्वर कं गदगद होने से स्वरमेद का अभिनय होता है (५) वेपथु—कांपने स्फुरित होने तथा थरथराहट से वेपथु का अभिनय होता है। (६) ववथु—नाडियों के पीडन से मुख का रंग पीका करके ववथु का अभिनय होता है। यह अभिनय प्रयत्न-साध्य है। (७) अश्रु—कुशल प्रयोक्ता द्वारा आँसुओं के पोछने, नयनों में आँसुओं के छलकने तथा बार-बार अश्रुकणों के गिरने से अश्रु का अभिनय होता है। (८) प्रलय—निश्चेष्टता, निष्कपता, श्वास संचालन की अस्पष्टता तथा भूमि पर गिरने से प्रलय का अभिनय होता है।^१

सत्त्वःनाट्य की प्राणविभूति

भरत की दृष्टि में नाट्य-रस के सन्दर्भ में सत्त्व का असाधारण महत्त्व है। इसीलिए सत्त्वातिरिक्त अभिनय को ज्येष्ठ और सत्त्वहीन को वे अभिनय मानते ही नहीं। इस प्रसंग में उनका विचार ध्यातव्य है। वे सत्त्वप्रयोजित अर्थ (नाट्यवस्तु) को ही प्रयोग मानते हैं। उनकी दृष्टि से प्रयोग का अर्थ है सात्त्विक भावों द्वारा विषयवस्तु को व्यञ्जित करना। वैसा होने पर ही नाट्य प्रयोग-रूप में परिगणित होता है। ये सात्त्विक भाव अनेक प्रकार के अभिनयों पर आश्रित होते हैं। वे सब रसों में वर्तमान रहते हैं, तथा इनका प्रयोग होने पर प्रेक्षक के हृदय में रस का उदय होता है। यद्यपि स्थायी भाव सब भावों में प्रधान होते हैं परन्तु सत्त्व की अतिरिक्तता के साथ प्रयुक्त होने पर रस-रूप में आविर्भूत होते हैं।^२ कोई भी काव्य (नाट्य) एक रसज नहीं होता, उसमें अनेक भावों, कृतियों और प्रवृत्तियों का संयोजन होता है। परन्तु इन सब विविधताओं के मध्य भी प्राण-सूत्र सा एक स्थायी भाव वर्तमान रहता है। प्रयत्नपूर्वक उन सबके यथोचित संयोजन से ही रसत्व का आविर्भाव होता है। काव्य या नाट्य में नाना भाव, एवं अर्थ से सम्पन्न स्थायी, सात्त्विक एवं व्यभिचारी भावों को माला में पिरोये हुए पुष्पों की तरह आयोजित करना चाहिये।^३

भरत के चिन्तन की मौलिकता

भरत ने भावों की परिगणना और नाट्य-प्रयोग में उनके विनियोग के सम्बन्ध में जिन विचार-सूत्रों का ग्रथन किया है, वे बड़े महत्त्वपूर्ण हैं। मनुष्य का भाव-लोक तो अनन्त है। भरत ने उनमें से कुछ सामान्य या प्रधान भावों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत किया है। सुख-दुःख की विभिन्न दशाओं में मनुष्य की मानसिक और शारीरिक प्रतिक्रियाएँ कैसी और किन रूपों में होती हैं, उनका यथावत् अध्ययन कर नाट्य-प्रयोग के लिए उन्हें यहाँ भरत ने प्रस्तुत किया है। मानव-स्वभाव का भरत ने कितना गहन अध्ययन और चिन्तन किया था, यह देखकर

१. ना० शा० ७।१००-१०७ (गा० श्रो० सी०)।

२. सत्त्व-प्रयोजितो ह्यर्थो प्रयोगोऽत्र विराजते।

येत्वेने सात्त्विका भावा नानाभिनयं संश्रिताः।

रसेष्वेतेषु सर्वे ते ज्ञेया नाट्य प्रयोक्तृभिः

तथा नहि एक रसजं काव्यं नैक भावैक वृत्तिकम्।

३. विमर्दे रागमायाति प्रयुक्तं हि प्रयत्नतः ॥ ना० शा० ७, पृ० ३७६ (गु० श्रो० सी०)।

४. नाना भावार्थं सम्पन्नाः स्थायी सत्त्वामिचारिणः।

पुष्पावकीर्णं कर्तव्या कान्येषु हि रसा पुनै ना० शा० ७।१२०

आश्चर्य होता है। मनुष्य सुख-दुःख की विभिन्न परिस्थितियाँ मसटियों में अपनी मानसिक और शारीरिक प्रतिक्रियाएँ प्रकट करता रहा है। देश और राष्ट्र बदलते रहे हैं परन्तु सुख-दुःख की संवेदन-भूमि आज भी वही है। भरत ने नाट्यशास्त्र में मनुष्य की उसी संवेदन-भूमि के अन्तर्गत रस का उज्ज्वल रूप प्रस्तुत करने का विराट् प्रयास किया है। यह संवेदन-भूमि नाट्य की प्राण-शक्ति है। भरत का भाव-सम्बन्धी समस्त विवेचन नितान्त मौलिक एवं पारवर्ती आचार्यों के लिए उपजीव्य रहा है। नाट्य की भाव-भूमि का इतना वैज्ञानिक और तर्क-सम्मत विवेचन, शायद ही किसी अन्य भाषा के नाट्य या काव्यशास्त्र में इतने प्राचीन काल में हुआ हो।^१

છઠા અધ્યાય

અમિનય વિજ્ઞાન

1000

वाचिक अभिनय

शब्द और छन्दविधान :

वाचिक अभिनय की व्यापकता

आंगिक, सात्त्विक और आहार्य आदि अभिनय विधियाँ वाचिक अभिनय या वाक्यार्थ की ही व्यञ्जना करती हैं। यह नाट्य का शरीर और सर्वप्रधान अभिनय है। वास्तव में वाणी तो सब का मूल है, इसी के आधार पर अन्य अभिनय चित्रवत् परिपल्लवित होते हैं। मनुष्य के मनोभावों की अभिव्यक्ति सात्त्विकादि अन्य अभिनयों द्वारा भी होती है पर उन्हें पूर्णता और सार्थकता प्राप्त होती है वाचिक अभिनय द्वारा ही। अतएव भरत ने वाचिक अभिनय के अन्तर्गत शब्द, छन्द, लक्षण, अलंकार, गुण-दोष, भाषा एवं पाठ्य-शैली का तात्त्विक निरूपण किया है।^१

शब्दविधान

भरत ने सर्वप्रथम वाचिक अभिनय के 'शब्द' रूप का शास्त्रीय विवेचन करते हुए अकारादि चौदह स्वर, 'क' से 'ह' तक व्यञ्जन वर्ण, स्थान-प्रयत्न, घोष-अघोष, वर्ण, नामाख्यात, उपसर्ग-प्रत्यय तथा सधि-समास आदि शब्दशास्त्र के प्रधान विषयों का प्रतिपादन एवं अनेक महत्त्वपूर्ण सबद्ध शब्दों की व्युत्पत्ति प्रस्तुत की है।^२ इससे यह सिद्ध होता है कि भरत से पूर्व शब्दविद्या के वैज्ञानिक अध्ययन की परंपरा प्रचलित थी। शब्दविधान के अनुकूल पद-रचना होने पर पदबंध होता है। पदबंध ही काव्य या नाट्य होता है। शब्द शास्त्र की सीमा जहाँ समाप्त होती है छन्द का वही मंगलारंभ होता है।

पदबंध की दो शैलियाँ

प्राचीन भारतीय नाट्य एवं काव्य में संस्कृत एवं विभिन्न प्राकृत भाषाओं का प्रयोग

१. वाचि यत्नस्तु कर्त्तव्यः नाट्यस्यैषा तनुः स्मृता ।

अग्रे नेपथ्यं सत्त्वानि वाक्यार्थं ध्वजयन्ति हि ॥ ना० शा० १४।२। का० मा० ।

२. ना० शा० १४।६।३२ का० मा०

हुआ है। उनमें पदबन्ध की दो शैलियाँ दृष्टिगोचर होती हैं—चूर्ण (गद्य) और निबद्ध बन्ध (पद्य)। चूर्ण पद्य में अर्थ की अपेक्षा से परिमित या प्रचुर अक्षरयुक्त पदों की योजना होती है तो निबद्ध बन्ध या पद में गुरुलघुयुक्त अक्षरों तथा मात्राओं की सख्या नियत रहती है। 'पद्य' यह मजा अन्वर्थ है, क्योंकि उसके चारों पादों में लयात्मकता वर्तमान रहती है। पर चूर्ण या गद्य तो पठनीय मात्र होता है। नाट्य के सवाद प्रायः गद्य में परन्तु मनोरागों और सेवेदनाओं की अभिव्यक्ति पद्य में भी होती है। सहृदय व्यक्ति के हृदय में सेवेदना की विवृति लयात्मक रचना द्वारा सुचारुता से संपन्न होती है। वस्तुतः यह लयात्मकता तो सृष्टि की प्रक्रिया में ही वर्तमान है। विश्व के सृजन, धारण और प्रलय में लय है। मूर्य-चन्द्र और सृष्टि के अन्य ग्रह-तक्षकों में भी वह लय है, जिस लय से वाणी में उल्लास, माधुर्य और विलास मुखरित हो उठता है। भरत का यह कथन उचित ही है कि कोई छन्द न तो शब्दहीन है और न कोई शब्द छन्दहीन ही। शब्द और छन्द का योग नाट्य का उद्योतक होता है। नाना वृत्तों से निष्पन्न यह लयात्मकता या नाट्य का मोहक तन है।

गद्य की दो शैलियाँ: जाति और वृत्त

नाट्यशास्त्र में 'जाति' और 'वृत्त' नामक दो छन्द-शैलियों का विवरण प्रस्तुत किया गया है। जाति छन्द अक्षर-मात्राओं पर आधारित होता है। उसका प्रत्येक पाद मम ही हो यह नियम नहीं है। उसमें लघु अक्षर मात्रा एक सख्या और गुरु अक्षर मात्रा दो सख्या के रूप में परिगणित होती है। जाति छन्दों में 'आर्या' का प्रयोग गीतिकाव्य और नाट्य में बहुत लोकप्रिय रहा है। भरत और पिंगल दोनों ने ही आर्या के पथ्या, विपुला, चपला, मुखचपला और जघनचपला ये पाँच भेद परिकल्पित किये हैं।^१ आचार्य अनिलवगुप्त द्वारा उद्धृत किसी प्राचीन आचार्य के मतानुसार जातिवृत्तों के पूर्वापर गण की परिगणना के अनुसार इरा छन्द के सहस्रो भेद हो जाते हैं।^२ मात्राओं के भेद से जाति छन्द के गीति और उपगीति ये दो भेद होते हैं। गीति ही प्राकृत में उद्गाथा के रूप में प्रसिद्ध है।^३

वर्णिक छन्द

वर्णिक छन्दों में जाति-छन्दों के विपरीत अक्षरों (गुरु और लघु) की सख्या तथा पौर्वापर्य क्रम नियत रहता है। स्वरों के आरोह और अवरोह के सदर्थ में वर्णिक वृत्तों का विकास त्रिकों के आधार पर हुआ है। प्रत्येक गण में लघु या गुरु तीन वर्ण होते हैं तथा प्रत्येक छन्द में दो या उससे अधिक निर्धारित गण होते हैं। इस प्रकार भरत ने आठ गणों की परिकल्पना की है—^४

मगण (१।। गुरुपूर्व), भगण (३३३-गुरुत्रय), जगण (१।। गुरुमध्य), सगण (॥३ अन्तगुरु), रगण (१।३-लघुमध्य), तगण (३३।-अन्तलघु), यगण (१३३-लघुपूर्व), नगण (॥। लघुत्रय)। भरत

१. ना० शा० १५।१६६-२२७।

२. अ० भा० भाग २. पृ० २६२।

३. प्राकृत पिंगल पृ० ६

४. ना० शा० १४ २ ११२

ने गुरु और लघु अक्षरों के लिए 'गल' प्रतीक का विधान किया है। 'ग' गुरु का और 'ल' लघु का बोधक है। उमी के आधार पर अक्षरों की सख्या निर्धारित होती है। अक्षरों की सख्या हीन या अधिक न होने पर छन्द सपद होता है। छन्द में त्रिकों का समन्वय—ह्रस्व, दीर्घ और प्लुत, स्वर के तार, मध्य और मन्द्र तथा अक्षर परिगणना की दृष्टि में सम, विषम और अर्धसम में दृष्टि-गोचर होता है।^१

छन्दों की संख्या

भरत ने वैदिक एवं लौकिक छन्दों का वर्गीकरण तीन प्रधान गणों में किया है—दिव्य-गण, दिव्येतरगण तथा दिव्यमानुष गण। दिव्य छन्दों के अन्तर्गत गायत्री, अनुष्टुप् और वृहती आदि मातृ छन्दों के त्रिक प्रस्तार, दिव्येतरगणों के अन्तर्गत अतिजगती, जम्बरी, अष्टि और अत्यष्टि आदि तथा दिव्यमानुष के अन्तर्गत कृति, प्रकृति, अकृति आदि गणों के त्रिक प्रस्तार एवं अक्षर सख्या आदि का स्पष्ट निर्धारण हुआ है। दिव्यगण में अनुष्टुप् का प्रयोग रामायण, महाभारत एवं अन्य ग्रंथों में प्रचुरता से हुआ। दिव्येतर श्रेणी के सभी छन्द लोक-प्रचलित हैं। दिव्यमानुष श्रेणी के छन्द बहुत कम प्रचलित हैं। भरत एवं अभिनवगुप्त के छन्द विवेचन के अनुसार वृत्तों के भेद अनगिनत हो जाते हैं।

वृत्तों के विभिन्न वर्ग

इन विभिन्न वृत्तों की परिगणना मुख्य वर्गों के अन्तर्गत भरत ने की है। गायत्री दिव्य वर्ग का छन्द है और अनुष्टुप् भी। गायत्री के प्रत्येक चरण में छ अक्षर होते हैं और अनुष्टुप् के प्रत्येक चरण में आठ। दिव्य वर्ग के अन्तर्गत गायत्री और अनुष्टुप् आदि प्रधान छन्दों से अनेकानेक लौकिक छन्द विकसित हुए। तनुमध्या, मकरशीर्षा, मालिनी और मालती (गायत्री), सिंहलीला, मत्तचेष्टित, विधुन्माला, चित्तविलम्बित (अनुष्टुप्), तथा दोधक, चोटक, उपेन्द्रवज्रा, इन्द्रवज्र, ग्योद्धता और शाष्मिनी (त्रिष्टुप्) आदि छन्द प्रचलित हैं। 'दोहा' दोधक ही विकसित रूप है। मूल वैदिक छन्द ही है।^२ घोष महोदय तो इस छन्द को ईस्वीपूर्व छठी सदी का मानते हैं।^३ भरत का छन्दविवेचन बहुत विस्तृत और व्यापक है। लौकिक काव्य काल में प्रचलित चोटक, वंशस्थ, हरिणीप्लुत (द्रुतविलम्बित), अप्रेषया (भुजंगप्रयात), शिखरिणी, मदाक्रान्ता, शार्ङ्गल विक्रीडित आदि सभी छन्दों का स्रोत प्राचीन वैदिक छन्दों में उपलब्ध होता है।^४

छन्दों के ललित नाम

भरत-निरूपित छन्दों के नाम ललित एवं कलात्मक हैं। उनके विशेषण से यह प्रमाणित होता है कि भरत-काल में का पूर्ण विकास हो चुका था और प्रणतार्थों पर की लालित्यपूर्ण दृष्टि का प्रभाव पूर्ण रूप से छाया था अथवा इन्द्र

वज्रा, उपेन्द्रवज्रा, दिङ्मुलेखा (आकाशीय प्रकृति), सिंहलेखा, हरिणीप्लुत, गजविलसित, अवललित, शार्दूलविक्रीडित, भ्रमरमालिका, मयूरमारिणी, भुजगविजृम्भित, क्रौंचपाद (पशु-पक्षी प्रकृति), मालती, मालिनी, कुमुद विभा, कुबलयमाला (पुष्पप्रकृति), तनुमध्या, कामदत्ता, प्रह्विणी, स्रग्धरा, सुवदना और श्रीधरा (नारी की कोमल सुन्दर प्रकृति) आदि विभिन्न छन्दो पर नामों की ये मोहन रग विभा कैसे छाती।^१

गायत्री से उत्कृति तक के विविध छन्दों का त्रिक प्रस्तार, अक्षर निर्धारण, वर्ग एव गण आदि के सम्बन्ध में सारी विवेचना स्पष्ट एव पर्याप्त विस्तृत है। जो छन्द कभी वैदिक ऋषियों की तप पूत वाणी को मधुमयता प्रदान करते थे, सहस्रो वर्षों बाद भी किञ्चित् स्वरूप-परिवर्तन कर वे छन्द रमसिद्ध कवियों, नाटककारों और लोकगीत के गायकों के माध्यम से गगोत्री की भाँति अपनी निर्बाध यात्रा पर गतिमान् हैं।

छन्दों की रसानुकूलता

छन्दों के विवरण के संदर्भ में उनकी रसानुकूलता पर बल देते हुए यह स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि कौन वृत्त किस रस के लिए उचित है। आचार्य अभिनवगुप्त की दृष्टि से छन्द हमारे चित्त परितर्पद-सवेदना के प्रतिरूप है।^२ नाट्यार्थ रसानुकूल छन्दों के योग से समृद्ध होता है। शृंगार रस के लिए आर्या जैसा मृदु वृत्त और वीर, रौद्र तथा अद्भुत रसों में लघु अक्षराश्रित छन्द भावभिव्यक्ति के लिए सर्वथा उपयोगी होते हैं।^३ यो परंपरा से भी शिखरिणी मनुष्य के प्रेम, आनन्द और उल्लास, मदाक्रान्ता प्रेमी की विरहोत्कठा और शार्दूलविक्रीडित वीरता और ओजस्विता को रूपायित करने में पूर्ण नक्षम माना जाता रहा है। भरत ने यह स्पष्ट कर दिया है कि छन्द संरचना करते हुए उदार मधुर शब्द नाट्यार्थ को वैसे ही दीप्त करते हैं जैसे कमल फूलों से सरोवर शोभित होता है।^४

भरत का नाट्यशास्त्र छन्दशास्त्र का स्वतंत्र ग्रन्थ तो नहीं है। परन्तु उन्होंने नाट्यार्थ के उद्योतक कुछ छन्दों की परिभाषा और उदाहरण देकर उसे शास्त्र का व्यवस्थित रूप दिया है। उन्होंने न केवल छन्दों का प्रतिपादन और उनकी रसानुकूलता का व्याख्यान किया अपितु विभिन्न प्रकार के शृंगार-प्रधान नाटक-प्रकरण और कर्णविप्रलम्भ प्रधान रूपकों की दृष्टि में रखकर छन्दों की उपयुक्तता का विधान किया। लक्ष्य है नाट्यार्थ की समृद्धि और नाद-सौन्दर्य द्वारा सहृदय के हृदय में पूर्ण रसोद्बोधन!

भरत ने जिस युग में छन्द-विधान किया था, भारतीय नाट्यकला के गौरव का वह प्रखर मध्याह्न था। भरत सदियों तक नाट्यकारों और नाट्यशास्त्रियों की ही सृजन-शक्ति और चिंतन-पद्धति पर ही नहीं छाये रहे अपितु छन्दशास्त्र की परवर्ती परंपराओं पर उनका अक्षुण्ण प्रभाव बना रहा। देश के सांस्कृतिक और राजनीतिक विघटन तथा मुस्लिम मताघता ने इस कला को तेजी

१. हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत लिट्रैचर, पृ० १३, एस० के० दे, इण्डियन कल्चर, पृ० २७४, डी० सी० सरकार।

२. अत एव भयानके शान्ते हास्ये वा यथायोगं संबेदनस्थानतां

चर्यमाणस्वाभतश्चर्यकुतो विभागो वृत्ताना मन्तव्यः। अ० भा० भाग २, पृ० ३४५।

३. ना० शा० १६ १२३ १२०

४. ना० शा० १६ १२१ १२७-२८

से ह्रासोन्मुख होने के लिए विवर्ण कर दिया। पुनरुद्धार के मगल प्रभात का जब उदय हुआ तो भरत की नाट्यचिंतन परम्परा से हम सर्वथा अपरिचित नहीं, बहुत दूर जा चुके थे। गत पाँच दशकों में इन्सन और शाँ के नाट्य की नूतन पाश्चात्य शैली ने हमारी आज की नाट्य-परंपरा को बड़े वेग और गहराई से प्रभावित किया है। उम अनुकरण की बाढ़ में आधुनिक भारतीय नाट्य से 'गीतितत्त्व' का बहिष्कार और तिरस्कार और जीवन की अनुरूपता के नाम पर 'गद्य' हावी हो गया है। मानो जीवन की संवेदना और पीड़ा में गद्य ही हो, कवित्व की उष्मा और माधुर्य नहीं। पर अब जब बाढ़ उतरी है तो ऐतिहासिक और गीतिनाट्यों में 'गीतितत्त्व' का स्वागत हो रहा है और अन्य नाट्यविधाओं में भी संवेदना की मर्मस्पर्शी अभिव्यज्जना के सहारे गीतितत्त्व की कोमल स्निग्ध छाया पसरती जा रही है। छन्द पुराने हों या नवीन, पर यदि उनके माध्यम से मनुष्य की मनोवेदना अधिक हृदयग्राही और प्राजल हो अभिव्यक्ति पाये, उसमें जीवन की उष्मा और माधुर्य का स्पर्श अधिक प्रभावशाली हो,^१ तो निःसंदेह आज के इस कुण्ठाग्रस्त और तापतप्त जीवन में भी काव्य और नाट्यरचना के क्षेत्र में छन्द की सभावनाएँ महान् हैं।

लक्षण-विधान

लक्षण की परंपरा और पाठ-भिन्नता

लक्षण प्राचीन भारतीय नाट्य एवं काव्य के महत्त्वपूर्ण अंग थे। नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में लक्षण की दो पाठ-परंपराएँ उपलब्ध हैं। काशी संस्करण में लक्षण अनुष्टुप् छन्द में वर्णित है तो काव्यमाला और गायकवाड संस्करणों में उपजातिवृत्त में। इन दोनों में सत्रह समान हैं शेष एक-दूसरे से भिन्न।^२ आचार्य अभिनवगुप्त ने उपजातिवृत्त में परिगणित लक्षणों को प्रामाणिक माना है तथा अनुष्टुप् छन्द में परिगणित शेष लक्षणों का उपजातिवृत्त में परिगणित लक्षणों में अन्तर्भाव किया है।^३ उपजातिवृत्त की परंपरा भट्टनोत से अभिनवगुप्त को प्राप्त हुई। धनजय, कीर्तिधर और सर्वेश्वर प्रभृति आचार्यों ने उपजातिवृत्त तो शिगभूषाल और विश्वनाथ ने अनुष्टुप् परंपरा का अनुसरण किया। भोज ने दोनों परंपराओं का समन्वय कर चौंसठ लक्षणों का उल्लेख किया तो सागरनंदी तथा विश्वनाथ ने लक्षणों के अतिरिक्त तैत्तिरीय नाट्यालंकारों की भी परिकल्पना की।^४ लक्षण की पाठ-परंपरा में भिन्नता का समारम्भ भरत-शिष्य कोटिल द्वारा तथा नाट्यालंकार की परिगणना का प्रवर्तन मातृगुप्ताचार्य द्वारा हुआ।^५

ये 'लक्षण' अलंकारों की अपेक्षा कहीं अधिक महत्त्वशाली काव्यांग थे। परन्तु कालान्तर में अलंकार एवं गुण-पद्धति के विकास के कारण लक्षण-पद्धति उत्तरोत्तर घूमिल पड़ती गई। स्वयं आचार्य अभिनवगुप्त ने यह स्वीकार किया कि गुण, अलंकार रीति और वृत्ति आदि जिस

१ John Crusoe Ransom, Poems and Essays (New York Vintage Books, 1955, p. 156-57)

२ ना० शा० १६।५-३६ (ना० ओ० सी०), काशी संस्करण, १७।६-४२।

३ अ० भा० भाग-२, पृ० २०० तथा पृ० २२४ पर रामकृष्ण कवि कीर्तिषादटिप्पणी।

४. ना० ल० को० पं० १७३४-१८४०, मा० द० ६।२७।

५. अ० शा० पर राधक मट्ट की टीका पृ० २०

प्रकार प्रसिद्ध हैं उस तरह लक्षण नहीं । फिर भी भोज शारदाजनय शिगमूपाल विश्वनाथ और राघव भट्ट प्रभृति आदि आचार्यों ने नाट्यलक्षण एवं नाट्यालंकार का द्विवरण प्रस्तुत किया है, उससे इसके महत्त्व का अनुमान किया जा सकता है ।

भरत-परिगणित लक्षण

अभिनवगुप्त की पाठ-परंपरा के अनुसार निम्नलिखित छत्तीस लक्षण परिगणित हैं— भूषण, अक्षर-संहति, शोभा, अभिमान, गुणकीर्तन, प्रोत्साहन, उदाहरण, निरुक्त, गुणानुवाद, अतिशय, सहेतु, सारूप्य, मिथ्याध्यवसाय, सिद्धि, पदोच्चय, आनन्द, मनोरथ, आख्यान, याञ्चा, प्रतिषेध, पृच्छा, दृष्टान्त, निर्भासन, सणय, आशी, प्रियोक्ति, कपट, धमा, प्राप्ति, पश्चात्तपन, अर्थानुवृत्ति, उपपत्ति, युक्ति, कार्य, अनुनीति और परिदेवन । इन लक्षणों से अम्बिन 'काव्यवध' की रचना उचित होती है ।^२

लक्षणों की नामावली से ही यह स्पष्ट है कि काव्यशास्त्र के प्रभातकाल में लक्षण कितना व्यापक काव्याङ्ग था । उपजाति छन्द में परिगणित लक्षण नाट्य के सध्यगो के सर्वथा अनुरूप हैं (प्रोत्साहन, आख्यान, प्रतिबंध, धमा, पश्चात्तपन, अनुनय आदि) तो अन्य अनेक लक्षण अलंकारानुवर्ती हैं (सणय, दृष्टान्त, निदर्शन, लेश और अर्थापत्ति आदि) और किञ्चित् परिवर्तन के साथ अलंकारों के रूप में विकसित हुए । गुणानुवाद में प्रशंसा-प्रशंसापमा, अतिशय से अतिशयोक्ति, मनोरथ से अप्रस्तुत प्रशंसा, मिथ्याध्यवसाय से अपह्नुति, सिद्धि से तुल्ययोगिता, तुल्यतर्क से रूपक और उपमा आदि अलंकारों का भाव-साम्य है । भट्टतोत ने लक्षण-अलंकारों के उद्भव विकास पर यह मत प्रकट किया है कि लक्षणों के बल में ही अलंकारों में वैचित्र्य का आविर्भाव होता है ।^३ अभिनवगुप्त ने भी यह प्रतिपादित किया है कि कुछ लक्षण उक्तिवैचित्र्य रूप और अलंकार के अनुग्राहक होते हैं ।^४ इससे यह प्रमाणित होता है कि लक्षणों का द्विविध व्यापक व्यक्तित्व था, एक ओर वे नाट्य के सध्यग रूप थे तो दूसरी ओर अलंकारानुवर्ती । दोनों रूपों में काव्य के अपृथक्-सिद्ध काव्यशोभाधायक महत्त्वपूर्ण काव्यांग के रूप में प्रतिष्ठा पा रहे थे ।

लक्षण और परवर्ती आचार्यों की मान्यताएँ

आचार्य भरत ने छत्तीस लक्षणों की परिभाषा प्रस्तुत की । उनकी शिष्य-परंपरा एवं अन्य आचार्यों ने उन लक्षणों के स्वरूप का व्याख्यान किया । आचार्य अभिनवगुप्त ने उन समस्त मतों में से दस का आकलन किया । उन मतों का सार निम्नलिखित है^५—

(क) लक्षण काव्य-शरीर है । इसके द्वारा कथा-शरीर में वैचित्र्य का आविर्भाव होता

१ तत्त गुणलंकार रीतिवृत्तयश्चेति काव्येषु प्रसिद्धो मार्गः लक्षणानि तु न प्रसिद्धानि ।

अ० भा० भाग-२, पृ० २६४ ।

२ ना० शा० १५।२२२ ।

३ संस्कृत पौष्टिकस, भाग-२, पृ० ४५ ।

४ उपाध्यायमते तु लक्षणवलान् अलंकाराणां वैचित्र्यमागच्छति । अ० भा० भाग-२, पृ० ३२१ ।

५ अ० भा० भाग २ पृ० २६५ ६७

है। ये लक्षण गुण और अलंकार के बिना ही अपने सौभाग्य से शोभते हैं। यह अलंकार के समान सौन्दर्याधायक तत्त्व है। यह काव्य शरीर की निसर्ग (अपृथक् सिद्ध) सुन्दरता है और पृथक् सिद्ध अलंकार कृत्रिम सुन्दरता। लक्षण अलंकार की निरपेक्षता से सौन्दर्य का प्रसार करते हैं।

(ख) नाट्यकथा के मध्यम रूप अंश ही लक्षण है। लक्षण का सबध नाटकादि के इतिवृत्त से है, काव्यमात्र से नहीं।

(ग) अभिधा का त्रिविध व्यापार (शब्द व्यापार, अभिधान व्यापार, प्रतिपाद्य व्यापार) ही लक्षण का विषय होता है। कवि किसी विशिष्ट विचार और कल्पना को दृष्टि में रखकर काव्य की रचना करता है। वहाँ चित्तवृत्त्यात्मक रस को लक्षित कर उन रसों को योग्य विभाव आदि के द्वारा वैचित्र्य का सम्पादक यह त्रिविध अभिधा व्यापार 'लक्षण' शब्द से अभिहित होता है। नारी के स्तनो के लिए पीवरता (मोटाई) सौन्दर्याधायक लक्षण है, पर मध्यभाग के लिए पीवरता तो कुलक्षण है। रसोचित विभावादि की व्यञ्जना करने पर अभिधीयमान वस्तु शोभाधायक लक्षण के रूप में प्रयुक्त होती है। अन्यथा रसोचित न होने पर वही कुलक्षण हो जाती है।

लक्षण का व्यापक एवं मौलिक स्वरूप

आचार्य अभिनवगुप्त के मतानुसार इस शारणीय 'लक्षण' शब्द का लोकप्रचलित अर्थ से तादात्म्य है। लोक में पद्यरेखा आदि के अंकित शुभचिह्नों से महापुरुष की महत्ता और सौभाग्य का संकेत मिलता है। शरीर से अपृथक् ये लक्षण रत्ननिर्मित आभूषणों की अपेक्षा अधिक महत्त्वशाली होते हैं, क्योंकि ये लक्षण तो अगभूत हैं और वे आभूषण बाह्य अंगों के शोभाधायक मात्र ! काव्य और नाट्य का यह 'लक्षण' कमल और ध्वज-चिह्नों के अनुरूप नितांत अगभूत है, शोभाधायक अलंकारों के समान बाह्य उपादान मात्र नहीं। ये अलंकार और गुण की अपेक्षा किए बिना ही आत्मसौन्दर्य से प्रतिभास्ति होते हैं। किसी अन्य उपादान की अपेक्षा किए बिना ही नाट्य और काव्य में शब्द और अर्थ का स्निग्ध मर्मस्पर्श होता है, एक निसर्ग सुन्दरता उद्भूत और अनुभूत होती है, उस सौन्दर्य का हेतु रूप धर्म ही लक्षण होता है।^१

यह लक्षण काव्य एवं नाट्य की आधार-भूमि है, भित्ति है। भित्ति भवन का आधार है। भवन-निर्माण का समस्त सौन्दर्य तथा नाना वर्णों की मनोहर चित्र-रचना उसी पर परिपल्वित होती है। वह भवन अपनी उपयोगिता के कारण न केवल सुखदायक आवासमात्र ही होता है अपितु हृदय की कलात्मक वृत्ति का अभिव्यक्ति रूप भी होता है, सौन्दर्यव्यञ्जना का माध्यम भी होता है। काव्य और नाट्य भी विशाल एवं मनोहर अट्टालिका सदृश हैं। शब्द और छन्दविधान भूमि सदृश है। वृत्त का समाश्रय ही क्षेत्र का परिग्रह है और लक्षणों की योजना भित्तिस्वरूप है। अलंकार और गुण का निदेशन मनोहर चित्र-रचना के तुल्य है। इसी चित्र-रचना द्वारा सौन्दर्य का प्रकृत बोध होता है। अतएव लक्षण का महत्त्व समस्त काव्यांगों से कहीं अधिक व्यापक एवं मौलिक है।

समस्त अर्थालंकारों के बीजभूत, चमत्कारप्राण, कथा-शरीर को मनोहरता प्रदान करने

^१ काव्येऽप्यस्ति तथा कश्चित् स्निग्ध-स्पर्शोऽयं शब्दयोः ।

वाले वक्रोक्ति रूप लक्षण शब्द से व्यवहृत होते हैं लक्षण गुण और अलंकार की महिमा की अपेक्षा किये बिना ही काव्य की गरिमा का प्रसार करते हैं अलंकार नामरत्न के तत्त्व हैं जिनके बिना पर अपने सहज सौन्दर्य से मनुष्य प्रतिभामित होता है। लक्षणरहित पुरुष मुन्दर नहीं कहा जाता। उसी प्रकार लक्षणरहित कथाशरीर गुण एवं अलंकारों से उज्ज्वल रहने पर भी नीरसता के कारण प्रौढ़ काव्य की गरिमा का सम्मान प्राप्त नहीं कर सकता। कथाशरीर से समृद्ध काव्यों में ही लक्षण की महिमा समृद्ध होती है, मुक्तकादि खण्ड-काव्यों में नहीं, क्योंकि भरत ने 'काव्यबोध' का षट्त्रिंशत् लक्षणान्वित विधान कर मुक्तक काव्य का निषेध कर दिया है^१ वास्तव में लक्षण तो असंख्य है पर उनमें अत्यधिक उपयोगी छत्तीस का ही भरत ने व्याख्यान किया। आचार्य अभिनवगुप्त ने उनकी गम्भीर मीमांसा तथा खण्डन-मण्डन कर एक-दूसरे में अन्तर्भाव किया। अभिनवगुप्त की व्याख्या आचार्य भट्टतोत आदि महान् काव्यमनीषियों की मौलिक समीक्षा पद्धति का परिचायक है, जिसमें किसी युग में लक्षणों का महत्त्व समस्त काव्यांगों में अत्यन्त उत्कर्षगाली था। वे कथाशरीर, काव्यशरीर के अपृथक् अंग और गुणालंकारों के आधार के रूप में स्वीकृत थे। इस प्रकार लक्षणों ने समान रूप से नाट्य एवं काव्य दोनों क्षेत्रों तक अपनी प्रभाव-परिधि का विस्तार किया।^२

लक्षणों का उत्तरोत्तर ह्रास

भरत, कोहल, भट्टतोत और अभिनवगुप्त द्वारा 'लक्षण' का शास्त्रीय विवेचन व्यापक काव्यांग के रूप में किया गया। परन्तु काव्यशास्त्र के विकास के क्रम में अलंकार, गुण और रीति आदि काव्यमार्गों के स्वतंत्र रूप से प्रतिपादन की परंपरा पुष्ट होती गयी, लक्षणों का वेग से ह्रास होने लगा। अलंकारवादियों में जयदेव ने दस लक्षणों का विवेचन करते हुए यह स्वीकार किया कि लक्षण अनन्त हैं, पर अलंकारानुवर्ती भी हैं।^३ भोज और शारदातनय ने नाट्य के चौसठ सध्यगों की तुलना में चौसठ नाट्य लक्षणों की कल्पना की तो आचार्य विश्वनाथ और सागर-नन्दी ने नाट्य-लक्षण^४ और नाट्यालंकार, दो पृथक् काव्यांगों का विवेचन करते हुए प्रतिपादित

१. काव्यबोधार्थ कर्तव्याः षट्त्रिंशत् लक्षणान्विताः। ना० शा० १५।२२२।

२. It had its day when it loomed large in the field, eclipsing Alankaras which were poor in number. But gradually Laksana died in Alankar Sastra. Some concepts of Alankar Sastra, p 2, V. Raghavan.

३. चन्द्रालोक तृतीय मयूरव १।११।

४. भोज का शृङ्गार प्रकाश, भाव प्रकाशन, पृ० २२४।

(क) अनुष्टुप् छन्द में वर्णित लक्षण—'भूषण', 'अक्षरसंघात', 'शोभा', 'उदाहरण', 'हेतु', 'सशय वृष्टान्त', 'प्राप्ति अभिप्राय', निदर्शन, 'विरक्त', 'सिद्धि', विशेषण, गुणानिपात, 'अतिशय', तुल्य तर्क, 'पदोच्चय', वृष्ट, उपदिष्ट, विचार, निदिपर्यय, अंश (संयुत शारदातनय), 'अनुनय', माला, दाक्षिण्य, गर्हण, अवोपधि, प्रसिद्धि, 'पृच्छा', 'सारूप्य', 'मनोरथ', लेश, लोभ, 'गुण-कीर्तन', अनुवृत्तसिद्धि, 'प्रियवचन'। रेखाङ्कित लक्षण उपजाति और अनुष्टुप में परिगणित समान हैं।

(ख) अभिमान (सारूप्य या सादृश्य), प्रोत्साहन (प्रियवचन), मिथ्याध्वसाय (विचार और विपर्यय) आक्रन्द (तुल्य तर्क) आस्वानम् (गुणास्वानम्) मांसा (दाक्षिण्यम्) प्रतिषेध (लेश) निर्मासम्

क्रिया कि गुण जलकार भाव और विधि से उनका ज तभाव हो सकता है परंपरा निवाह तथा नाट्य में उपयोगिता के कारण उनका उल्लेख किया। आचार्य धनंजय सादयो पूर्व लक्षणों की अनुपयोगिता स्वीकार कर चुके थे।^१ परन्तु काव्य एवं नाट्य शास्त्रियों ने यदि लक्षणों एवं नाट्यालंकारों का उल्लेख भी किया तो यह परम्परा-निर्वाह मात्र है। किन्ती युग में 'लक्षण' का व्यापक महत्त्व नाट्य एवं काव्य दोनों के लिए समान रूप से आचार्यों द्वारा स्वीकृत हुआ, पर काव्य-शास्त्र के उत्तरोत्तर विकास के साथ लक्षणों का ह्रास भी हुआ और कालान्तर में लक्षण-पद्धति सदा के लिए विलुप्त हो गई। यद्यपि भरत ने^२ लक्षण का विधान करने हुए निश्चिन्त रूप से काव्य एवं नाट्य-कथा के धिराट् क्षेत्र को परिवर्तन की तथा रसवादी भट्टोत्त एवं अभिनवगुप्त ने लक्षणों का नान्विक निरूपण किया। पर ह्रास की गति उत्तरोत्तर उन्मुख होती गयी।

अलंकार

नाट्यशास्त्र में भरत ने 'लक्षणों' के उपरान्त अलंकारों की विवेचना की है। लक्षणों की संख्या जहाँ छत्तीस हैं और भिन्न पाठ-परम्पराएँ प्रचलित हैं वहीं अलंकार कुल चार ही परिगणित हैं तथा पाठभेद की कोई परम्परा नहीं है। नाट्यशास्त्र के रचनाकाल में लक्षण-पद्धति की तुलना में अलंकार-पद्धति शैशवावस्था में थी।^३ बाद में भामह, दण्डी, दासन, रुद्रट और दय्यक आदि आचार्यों ने अलंकार-पद्धति को इतना व्यवस्थित और व्यापक शास्त्रीय रूप दिया कि लक्षण-पद्धति काव्यशास्त्र से सर्वथा लुप्त हो गई। काव्यशास्त्र के अग के रूप में अलंकार शास्त्र के प्रथम प्रणेता आचार्य तो भरत ही थे।

अलंकारों का उत्तरोत्तर विकास : लक्षणों का दायित्व

भरत-निरूपित अलंकारों की विवेचना के सदर्भ में हमारा ध्यान लक्षणों की ओर जाता है। भरत ने इन लक्षणों में अलंकार की पृथक्ता का प्रतिपादन तो नहीं किया परन्तु इनके तुलना-

(माला), आशी (निदर्शन), कष्ट (गह्वण), क्षमा (विशेषण), पञ्चात्तापन (विचार), अर्थानुवृत्ति (अनुनय), उपजाति (उपदिष्ट), युक्ति (अभिप्राय), कार्य (अर्थापत्ति), अनुनीति (प्रसिद्धि), परिदेवन (अनुक्त सिद्धि, क्षोभ)। 'कोष्ठा नर्गत लक्षणों का अन्तर्भाव अभिनवगुप्त ने उपजाति वृत्त में परिगणित लक्षणों में किया है।

(ग) 'भोजकल्पित नवीन लक्षण'—स्थूडा, परिवादन, उद्यम, झलोक्ति, बाकु, उम्माद, परिहास, पिक्तयन, वदन्त्रायोग, वैषम्य, प्रतिज्ञान, प्रवृत्ति—कुल नागइ। (घ) शारदातनय कल्पित नवीन लक्षण—नय, अभिधान, उद्रेक नीति, अर्थविशेषण, निवेदन, परिहार, आश्रय प्रहर्ष, उक्ति चेत—कुल न्यायइ। नीति से प्रहर्ष तक सा० द० नाट्यालंकार के रूप में परिगणित हैं। (ङ) त्रिष्वनाथ और सागरन्दी द्वारा परिगणित नवीन नाट्यालंकार गर्व, शरांसा, विसर्प, उल्लेख, उक्तेजन साहाय्य उत्कीर्तन—कुल सात। भरत, भोज और शारदातनय द्वारा इनका उल्लेख नहीं हुआ है।

१. लक्षणसंख्यां काव्यानि सालंकारेषु तेषु इषोत्साहेषु अन्तर्भावान्न् कीर्तिना, दशरूपक ४।

२. Bharat himself seems to be conscious of this double personality of his laksanas : Some Concept of Alankar Sastra, page 14.

३. Concept of Alankar Sastra, p 40 V Raghavan

वाले वक्रोक्ति रूप लक्षण' शब्द से व्यवहृत होने हैं लक्षण गुण और अलंकार की महिमा की अपेक्षा किये बिना ही काव्य की गरिमा का प्रसार करते हैं अलंकार रत्नामरण के तुल्य हैं जिनके बिना पर अपने सहज सौन्दर्य से मनुष्य प्रतिभासित होता है। लक्षणरहित पुरुष सुन्दर नहीं कहा जाता। उसी प्रकार लक्षणरहित कथाशरीर गुण एवं अलंकारों से उज्ज्वल रहने पर भी नीरसता के कारण प्रौढ़ काव्य की गरिमा का सम्मान प्राप्त नहीं कर सकता। कथाशरीर में समृद्ध काव्यों में ही लक्षण की महिमा समृद्ध होती है, मुक्तकाव्य खण्ड-काव्यों में नहीं, क्योंकि भरत ने 'काव्यबोधो' का षट्त्रिंशत् लक्षणान्वित विधान कर मुक्तक काव्य का निषेध कर दिया है? ^१ वास्तव में लक्षण तो असंख्य है पर उनमें अत्यधिक उपयोगी छत्तीस का ही भरत ने व्याख्यान किया। आचार्य अभिनवगुप्त ने उनकी गम्भीर मीमांसा तथा खण्डन-मण्डन कर एक-दूसरे में अन्तर्भाव किया। अभिनवगुप्त की व्याख्या आचार्य भट्टतोत आदि महान् काव्यमनीषियों की मौलिक समीक्षा पद्धति का परिचायक है, जिसमें किसी युग में लक्षणों का महत्त्व समस्त काव्यागो में अत्यन्त उत्कर्षशाली था। वे कथाशरीर, काव्यशरीर के अपृथक् अंग और गुणालंकारों के आधार के रूप में स्वीकृत थे। इस प्रकार लक्षणों ने समान रूप से नाट्य एवं काव्य दोनों क्षेत्रों तक अपनी प्रभाव-परिधि का विस्तार किया। ^२

लक्षणों का उत्तरोत्तर ह्रास

भरत, कोहल, भट्टतोत और अभिनवगुप्त द्वारा 'लक्षण' का शास्त्रीय विवेचन व्यापक काव्याग के रूप में किया गया। परन्तु काव्यशास्त्र के विकास के क्रम में अलंकार, गुण और रीति आदि काव्यमार्गों के स्वतंत्र रूप में प्रतिपादन की परंपरा पुष्ट होती गयी, लक्षणों का वेग से ह्रास होने लगा। अलंकारवादियों में जयदेव ने दस लक्षणों का विवेचन करते हुए यह स्वीकार किया कि लक्षण अन्त है, पर अलंकारानुवर्ती भी है। ^३ भोज और शारदातनय ने नाट्य के चौसठ सध्यगों की तुलना में चौसठ नाट्य लक्षणों की कल्पना की तो आचार्य विष्णनाथ और सागर-नन्दी ने नाट्य-लक्षण ^४ और नाट्यालंकार, दो पृथक् काव्यागों का विवेचन करते हुए प्रतिपादित

१. काव्यबंधास्तु कर्तव्याः षट्त्रिंशत् लक्षणान्विताः। ना० शा० १५।०२२।

२. It had its day when it loomed large in the field, eclipsing Alankaras which were poor in number. But gradually Laksana died in Alankar Sastra. Some concepts of Alankar Sastra, p. 2, V. Raghavan.

३. चन्द्रालोक तृतीय मयूरव १।११।

४. भोज का शृङ्गार प्रकाश, भाव प्रकाशन, पृ० २२४।

(क) अनुष्टुप् छन्द में वर्णित लक्षण—'भूषण', 'अक्षरमंघात', 'शोभा', 'उदाहरण', 'हेतु', 'संशय दृष्टान्त', 'प्राप्ति अभिप्राय', निदर्शन, 'निश्कर्त', 'सिद्धि', विशेषण, गुणानिपात, 'अतिशय', तुल्य तर्क, 'पदोच्चय', दृष्ट, उपदिष्ट, विचार, तद्विपर्यय, अंश (संयुत शारदातनय), 'अनुनय', माला, दाक्षिण्य, गर्हण, अर्थोपत्ति, प्रसिद्धि, 'पृच्छा', 'सारूप्य', 'मनोरथ', लेश, जोभ, 'गुण-कीर्तन', अनुकृतसिद्धि, 'प्रियवचन'। रेखांकित लक्षण उपजाति और अनुष्टुप् में परिगणित समान है।

(ख) अभिमान (सारूप्य या सादृश्य), प्रोत्साहन (प्रियवचन), मिथ्याध्यवसाय (विचार और विपर्यय), आक्रन्द (तुल्य तर्क) आख्यानम् (गुणारूपानम्) वांचा (दाक्षिण्यम्) प्रतिषेध (लेश) निर्मासन

किया कि गुण अनेक रंगों में पाये जा सकते हैं। परन्तु निवाह तथा नाट्य में उपयोगिता के कारण उनका उल्लेख किया। आचार्य धनञ्जय सदियों पूर्व लक्षणों की अनुपयोगिता स्वीकार कर चुके थे।^१ परन्तु काव्य एवं नाट्य शास्त्रियों ने यदि लक्षणों एवं नाट्यालंकारों का उल्लेख भी किया तो वह परम्परा-निबद्ध मात्र है। किन्तु युग में 'लक्षण' का व्यापक महत्त्व नाट्य एवं काव्य दोनों के लिए समान रूप से आचार्यों द्वारा स्वीकृत हुआ। पर काव्य-शास्त्र के उत्तरोत्तर विकास के साथ लक्षणों का ह्रास भी हुआ और कालान्तर में लक्षण-पद्धति सदा के लिए विलुप्त हो गई। यद्यपि भरत ने^२ लक्षण का विवेचन करते हुए निश्चिन्त रूप से काव्य एवं नाट्य-काव्य के विराट् क्षेत्र की परिकल्पना की तथा रसवादी भट्टतोत एवं अभिनवगुप्त ने लक्षणों का तात्त्विक निरूपण किया। पर ह्रास की गति उत्तरोत्तर उत्सुख होती गयी।

अलंकार

नाट्यशास्त्र में भरत ने 'लक्षणों' के उपरान्त अलंकारों की विवेचना की है। लक्षणों की संख्या जहाँ छतीस है और भिन्न पाठ-परम्पराएँ प्रचलित हैं वहाँ अलंकार कुल चार ही परिगणित हैं तथा पाठभेद की कोई परम्परा नहीं है। नाट्यशास्त्र के रचनाकाल में लक्षण-पद्धति की तुलना में अलंकार-पद्धति शैशवावस्था में थी।^३ बाद में भामह, दण्डी, वामन, रुद्रट और सय्यक आदि आचार्यों ने अलंकार-पद्धति को इतना व्यवस्थित और व्यापक शास्त्रीय रूप दिया कि लक्षण-पद्धति काव्यशास्त्र से सर्वथा लुप्त हो गई। काव्यशास्त्र के अंग के रूप में अलंकार शास्त्र के प्रथम प्रणेता आचार्य तो भरत ही थे।

अलंकारों का उत्तरोत्तर विकास : लक्षणों का दायित्व

भरत-निरूपित अलंकारों की विवेचना के सदर्भ में हमारा ध्यान लक्षणों की ओर जाना है। भरत ने इन लक्षणों में अलंकार की पृथक्ता का प्रतिपादन तो नहीं किया परन्तु इनके तुलना-

(माला), आशी (निदर्शन), कष्ट (गर्हणन्), क्षमा (विरोधण), पञ्चत्तापन (विचार), अर्थावबृद्धि (अनुनय), उपजाति (उपदिष्ट), युक्ति (अभिप्राय), कार्य (अर्थापत्ति), अनुनोति (प्रसिद्धि), परिदेवन (अनुक्त सिद्धि, जोष)। 'कोष्ठा तर्गत लक्षणों का अन्तर्भाव अभिनवगुप्त ने उपजाति वृत्त में परिगणित लक्षणों में किया है।

- (ग) 'भोजकल्पित नवीन लक्षण'—स्पृहा, परिदादन, उद्यम, झलोवित, वाकु, उन्माद, परिहास, पिस्त्यन, यदुच्छ्रायोप, वैशम्य, प्रतिज्ञान, प्रवृत्ति—कुल सात। (घ) शारदातनय कल्पित नवीन लक्षण—नय, अभिज्ञान, उद्देश, नीति, अर्थविशेषण, निवेदन, परिहार, आश्रय प्रहर्ष, उक्ति चेत—कुल सात। नीति से प्रहर्ष तक स. १०६० नाट्यालंकार के रूप में परिगणित है। (ङ) विश्वनाथ और सागरन्दी द्वारा परिगणित नवीन नाट्यालंकार गर्व, आशंसा, विसर्प, उल्लेख, उत्तेजन साहाय्य उत्कीर्तन—कुल सात। भरण, भोज और शारदातनय द्वारा इनका उल्लेख नहीं हुआ है।

१. लक्षणसंख्यं काव्यानि सालंकारेषु तेषु ह्यपेक्षाहेषु अन्तर्भावान्न कीर्तिता, दशरूपक ४।
२. Bharat himself seems to be conscious of this double personality of his laksanas. Some Concept of Alankar Sastra, page 14.
३. Concept of Alankar Sastra p 40 V Raghavan

त्मक अध्ययन से यह तो स्पष्ट हो जाता है कि उनकी दृष्टि से अलंकार की अपेक्षा लक्षण व्यापक काव्यांग थे । लक्षण काव्य शरीर है, उसकी निसर्ग सुन्दरता है । अलंकार की अपेक्षा किये बिना वह काव्य-सौन्दर्य का साधक होता है । परन्तु काव्य अलंकार-युक्त होने पर बिना लक्षण के सुशोभित नहीं होता । लक्षण काव्य शरीर के सामुद्रिक लक्षणों की तरह अंगभूत है और अलंकार रमणी के उज्ज्वल रत्नहारों के समान बाह्य शोभादायक अंग है । रत्नहारों से सुन्दर रमणी के मुकुमार अंग सौन्दर्य-मण्डित होते हैं, तदनु रूप लक्षण-विभूषित काव्य या नाट्य-शरीर के अंग-प्रत्यग को अलंकार और भी दीप्त करते हैं । आचार्य अभिनवगुप्त ने यह प्रतिपादित किया है कि अलंकारों द्वारा काव्य शरीर में जो शोभा का प्रसार होता है वह लक्षण की महिमा से ही ।^१ वास्तव में इन लक्षणों में से कुछ तो अलंकारानुवर्ती हैं कुछ नाट्यकथानुवर्ती । उनमें से आशीः, संशय, दृष्टान्त, निदर्शन, अर्थापत्ति, हेतु और सारूप्य आदि अनेक लक्षण स्वतंत्र रूप से अलंकार हो गये तथा अनेक ने अलंकारों के विकास में योग दिया । भामह से रुद्रट तक विकसित अलंकार-पद्धति के विश्लेषण से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि भरत-निरूपित लक्षणों ने अलंकारशास्त्र के व्यापक विकास में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी ।^२

अलंकार की व्यापक शक्ति

भरत ने केवल चार अलंकारों का निरूपण किया था । पर भामह से अप्रप्य दीक्षित तक उनकी संख्या शताधिक हो गई । अलंकारों के उत्तरोत्तर विकास से भारतीय काव्यशास्त्र पर उसके व्यापक प्रभाव का समर्थन होता है । जहाँ परवर्ती कुछ आचार्यों ने अलंकारों की संख्या में वृद्धि की कल्पना में ही अपनी प्रतिभा का परिचय दिया वहाँ गम्भीर तत्त्वान्वेषी आचार्यों ने अलंकार को शास्त्र का व्यवस्थित रूप देकर काव्य की व्यापक शक्ति के रूप में उसे प्रतिष्ठा प्रदान की । दण्डी, महिमभट्ट और वामन की दृष्टि में सौन्दर्य मात्र अलंकार है । वह शब्द, अर्थ या अभिव्यक्ति शैली का ही सौन्दर्य क्यों न हो । कवि के लिए अनुभूति या वस्तु ही नहीं, उस अनुभूति को अभिव्यंजना प्रदान करने वाली शैली का भी महत्व है, जिससे वह अनुभूति प्रभाव-शाली और प्रीतिकर हो ।^३ यह क्षमता अलंकार के व्यापक विधान से आती है । यह कविता को सर्वजन-हृदय-संवेद्य सहज सुन्दर रूप देती है । इसी रूप में ऐसा व्यापक सौन्दर्याधायक अलंकार काव्य की आत्मा-रूप रस का समवाय सम्बन्ध से उपकारक होता है । यह कटक केयूर के समान बहिरंग प्रसाधन सामग्री नहीं अपितु सामान्याभिनय के अन्तर्गत परिगणित हाव-भाव आदि की तरह आत्मकला के रूप में कविता का शृंगार करता है । आनन्दवर्धनाचार्य और अभिनवगुप्त ने प्रतिपादित किया है कि ऐसे रसाक्षिप्त अलंकार अस्थायी रूप से रसात्मकता प्राप्त कर लेते हैं जैसे बाल-क्रीडा का नायक तत्क्षण राजा होता है । भरत-काल में अलंकारों के सम्बन्ध में यह गम्भीर तत्त्वान्वेषी दृष्टि तो नहीं थी, परन्तु बीज-रूप में संभवतः अलंकार की व्यापक शक्ति से

१ अभिनव भारती, अंग २, पृ० २६७, ३१७ ।

२ भोजाज शृंगार प्रकाश, पृ० ३५२ (बी० राघवन्), द्वितीय संस्करण ।

३ काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते (दण्डी), सौन्दर्यमलंकार. (वामन), चारुत्वमलंकारः व्यक्तित्वविवेक पृ० ४, याज्ञन्तो हृदयवर्चका अर्थप्रकारास्ताव-तोऽलंकारा रुद्रट काव्यालंकार सार समग्र पर नेमि साधु की व्याख्या पृ० १४६

वे परिचित अवश्य थे। अलंकार-विवेचना के अन्त में इस सत्य का संकेत उन्होंने किया है कि 'अर्थ-क्रियापेक्षी लक्षणों (अलंकारों से भी) काव्य की रचना करनी चाहिये'। अर्थक्रिया से उनका संकेत काव्य के रस-रूप काव्य-आत्मा की ओर ही है। पर इसमें भी सन्देह नहीं कि अन्य अनेक आचार्यों ने अलंकार-पद्धति का विकास 'रस' से स्वतन्त्र रूप में किया, जिसमें सवेदनाओं और मनोवृत्तियों के उद्भावन की अपेक्षा चमत्कार और असाधारणप्राणता को विशेष प्रश्रय दिया गया।^१

भरत-निरूपित अलंकार

भरत ने चार अलंकारों की विवेचना की है जिनमें तीन—उपमा, रूपक और दीपक तो अर्थालंकार हैं और यमक शब्दालंकार। भरतकाल में शब्दालंकार और अर्थालंकार की भिन्न परम्पराएँ तो विकसित नहीं हुई थीं। हाँ, भामह द्वारा प्रस्तुत अलंकारों की सूची के प्रसंग में इन दो भिन्न परम्पराओं का संकेत मिलता है जो निश्चय ही भरत की उत्तरकालीन है।^२

उपमा—काव्य-ब्रह्म में गुण और आकृति के सादृश्य के आधार पर जो कुछ उपमित होता है, भरत की दृष्टि से वही उपमालंकार होता है। यह सादृश्य दो भिन्न वस्तुओं में ही होता है। रमणी का मधुर स्निग्ध आनन और ज्योत्स्ना-मण्डित चन्द्र दो भिन्न वस्तुओं में आह्लादकता का सूत्र समान रूप से वर्तमान है। इस उपमा का विस्तार विषय की दृष्टि से प्रधान रूप से पाँच रूपों में होता है—प्रशंसा में प्रशंसोपमा, निन्दा में निन्दोपमा, कल्पना में कल्पितोपमा, सादृश्य में महशोपमा और किञ्चित् सादृश्य में किञ्चित् सदृशोपमा। भरत ने इन उपमाओं के शृंगार रसपूर्ण उदाहरण दिये हैं।^३ परवर्ती भामह, दण्डी, वामन, रुद्रट और हय्यक आदि ने सादृश्य के सूक्ष्म कल्पना-तरंग-रगों की छायाओं के आधार पर अनेक मौलिक अलंकारों की कल्पना की, उनसे भरत अपरिचित है।^४ उपमा अलंकार के उद्भव का इतिहास तो यास्क के निरुक्त से पूर्व वैदिक-मन्त्रों से आरम्भ होता है (मातेव पुत्र प्रमना उपस्ये, अथर्वकाण्ड २।२८, वाचमिव वक्तरि भुवनेष्ठा, अ० काण्ड १-१)। परन्तु भरत ने सर्वप्रथम उसे शास्त्रीय रूप देकर प्रधान भेदों का निर्धारण किया और उसके आधार पर अनेक अलंकार विकसित हुए। सन्देह, भ्रान्तिमान्, अति-शयोक्ति, अप्रस्तुत प्रशंसा, अपह्लाति, प्रतिवस्तूपमा, तुल्ययोगिता, उपमेयोपमा और अनन्वय आदि उपमालंकार के ही विस्तार हैं।^५ अप्यट्टीक्षित ने उपमालंकार की बड़ी रमणीय कल्पना की है—उपमा रूपी एक नाटक स्त्री काव्य-रग में विभिन्न भूमिकाओं में अवतरण करती हुई विद्वानों के चित्त का अनुरजन करती है।^६ उपमालंकार कालिदास की प्राञ्जल संवेदनशील अभिव्यक्ति शैली का आधार रहा है। भारतीय कविता के सौन्दर्य-सृजन में उपमालंकार ने महत्वपूर्ण योग

१. अलंकारान्नराणि हि निरूप्यमाण दुर्घटनान्यपि रससमाहित चेतसः प्रणिमानवतः कवेः अहंपूर्विकया परापनन्ति। ध्वन्यालोक, पृ० ८६-८७।

२. काव्यालंकार—भामह, १-१५।

३. ना० शा० १६।४१ ५१. (गा० ओ० सी०)।

४. काव्यालंकार-२।३७, भामह; काव्यादर्श २।३०-३१, दण्डी; काव्यालंकार सूत्र वृत्ति ४।२।२, वामन।

५. अ० आ० भाग-२, पृ० ३२१।

६. उपमैका सौलुषी संप्राप्ता चित्रभूमिका भेदात्।

प्रदान किया है ऋग्वेद काल से आज तक सादृष्याधारित अभिव्यक्ति की उदात्त शैली व्यापक रूप में प्रभावित करती आयी है।

दीपक और रूपक का विवेचन भरत ने उपमा की तरह न कर, अत्यन्त संक्षिप्त रूप में किया है। रूपक में किंचित् सादृश्य और 'अवयवों की तुल्यता' का कथन किया गया है। भरत ने परवर्ती समस्त देश विद्वत् और एकदेश विद्वत् नामक भेदों का प्रचार प्रस्तुत कर दिया है। दीपक में एक अर्थ के द्वारा अनेक अर्थों का प्रवाशन दीपक की भाँति होता है। भरत ने इन दोनों उपकारों के भेदों का कथन नहीं किया है। संभव है 'उपमा' के बाद इनका उद्भव हुआ हो।^१

यमक अलंकार के विस्तृत विवेचन द्वारा शब्दालंकार का मानो शिखान्यास ही भरत ने किया। पादान्तरयमक, कांचीयमक, समुदाययमक, विक्रान्तयमक, चक्रवान यमक, सदृष्टयमक, पदान्तरयमक, आत्रेडितयमक, चतुर्व्यवसितयमक और मान्तरयमक, ये दश भेद सोदाहरण परिगणित हैं। काव्य या नाट्य के वाक्य-विन्यास में नाद-सौन्दर्य के लिए कभी पाद का आरम्भ, कभी अन्त और कभी चारों पादों की आवृत्ति होने पर यमक होता है।^२ भामह ने इनका परस्पर अन्तर्भाव कर केवल पाँच 'यमक' ही स्वीकार किये हैं। भरत प्रतिपादित भेदों ने दण्डी, अग्निपुराण, भामह, भट्टि आदि आचार्यों द्वारा कल्पित भेदों के लिए आधार प्रस्तुत किया।^३ प्राचीन आलंकारिकों में केवल उद्भट्ट ने ही यमक का स्वोच्चार नहीं किया। वस्तुतः यमक अलंकार प्राचीन काल से काव्य में बहुत लोकप्रिय रहा है। वाल्मीकि रामायण के सुन्दरकाण्ड के पाँचवें सर्ग में 'यमक' का कुशल प्रयोग किया गया है।^४ द्वितीय शताब्दी में लिखित हर्षदामन के शिलालेख पर उसका पूर्ण प्रभाव परिलक्षित होता है।^५ कालिदास ने रघुवंश के नवम् सर्ग में अपनी यमक-प्रियता का परिचय दिया है। उनका पदानुसरण करते हुए भारवि और माघ ने यमक-प्रयोग में अपनी विदग्धता का परिचय दिया। रीतिकालीन हिन्दी कवियों के लिए नाद-सौन्दर्य और चमत्कारप्रियता की दृष्टि से यमक अत्यन्त लोकप्रिय अलंकार बना रहा। इस अलंकार का विकास नाद-सौन्दर्य सज्जक काव्यतत्त्व के रूप में अनेक रूपों में हुआ। लाटानुप्रास और अन्त्यानुप्रास का विकास इसी से हुआ।^६ नाद-सौन्दर्य द्वारा काव्य के अलंकरण की यह प्रवृत्ति कालिदासोत्तर भारतीय कविता में विशेष रूप से पल्लविन हुई। इस प्रवृत्ति के विरोध में आचार्य आनन्दवर्द्धन इस बहिरंग सौन्दर्य प्रवृत्ति को रसानुवर्ती नहीं मानते तथा आचार्य सम्प्रदाय यमक को इक्षुदण्ड की ग्रंथि की तरह रसानुभूति का विच्छेदक मानते हैं।^७ काव्य के सौन्दर्यबोधक उपादानों की समीक्षा ज्यो-ज्यो तात्त्विक होती गयी शब्दालंकार का महत्त्व क्षीण होता गया।

१. नाट्यशास्त्र १६।५३-५८ (गा० ओ० सी०)।

२. मा० शा० १६।५६-६० (गा० ओ० सी०)।

३. का० अ० २।१० भामह मट्टिकाव्य १०२३ काव्यादश ३।७८ दण्डी अग्निपुराण ३४१।

उपसंहार

परवर्ती काल में शब्दालंकार और अर्थालंकार की दो भिन्न परम्पराएँ विकसित हुईं। नाट्यशास्त्र में वह परम्परा स्पष्ट नहीं है। भरत द्वारा यमक के व्याख्यान के प्रसंग में 'शब्दाभ्यास' के प्रयोग द्वारा इन दो भिन्न परम्पराओं का बीजवपन कर दिया था। शब्द और अर्थ के आधार पर अलंकारों के विभाजन की परम्परा वा आरम्भ भामह के बाद दण्डी ने किया। निःसन्देह इन चार अलंकारों के विवेचन में परवर्ती अनेकानेक शब्दालंकारों और अर्थालंकारों को सम्भावनाएँ वर्तमान थीं। भरत ने इन चार अलंकारों का विवेचन नाट्यलक्षणों तथा नाट्यालंकारों से पृथक् किया था। नाट्यशास्त्र की परम्परा के नाटक लक्षण रत्नकोष, दशरूपक, नाट्यदर्पण, रसार्णव मुधाकर और भावप्रकाशन आदि ग्रन्थों में काव्यशोभाविधायक इन अलंकारों का उल्लेख तक नहीं है। सागरनन्दी ने तो स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि काव्यशोभाविधायक अलंकार और नाट्यालंकार एक-दूसरे से पृथक् हैं। उपमा आदि अलंकार काव्यशोभा और नाट्यालंकार नाट्यशोभा के अनुवधी हैं।^१ नाट्यशास्त्र नाट्यविद्या का ग्रन्थ होकर भी अलंकारशास्त्र का महान् उपजीव्य ग्रन्थ है। अलंकारशास्त्र के उद्भव और विकास में इन प्रमुख चार अलंकारों के अनिरिक्त छत्तीस लक्षणों ने भी महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। भरत ने मूल रूप से चार अलंकारों के विवेचन द्वारा जिस काव्यमार्ग का शिलान्यास किया, भामह, दण्डी, उद्भट, वासन, रुद्रट, रुच्यक, सम्मट और विश्वनाथ प्रभृति आचार्यों ने अपनी प्रतिभा के योग से उसे पूर्णतया विकसित किया।

दोष-विधान

दोषों की परम्परा

आचार्य भरत ने वाचिक अभिनय के अन्तर्गत दस काव्य-दोषों का विवेचन शास्त्रीय पद्धति में किया। इसने यह सिद्ध होता है कि भरत के पूर्व से ही दोषों की प्राचीन परम्परा वर्तमान थी। इस सन्दर्भ में हमारा ध्यान गौतम के न्यायसूत्र, अर्थशास्त्र, महाभारत और जैनागम आदि की ओर जाता है। इनमें जिन सामान्य दोषों का विवेचन है, उन्हीं के आधार पर काव्य-दोषों का निर्धारण हुआ। काव्य-दोषों के उद्भव और विकास के इतिहास में भरत ही काव्य-दोष के प्रथम प्रवर्तक हैं। उत्तरवर्ती आचार्यों ने उसके बहुविध स्वरूपों का विस्तार किया।

गौतम का न्यायसूत्र

गौतम के न्यायसूत्र में शब्द प्रमाण के प्रसंग में अनृत, व्याघात और पुनरुक्त तथा निग्रह स्थान के सन्दर्भ में अर्थान्तर, निरर्थक, अविज्ञानार्थ, अपार्थक और पुनरुक्त नामक दोषों का विवरण प्रस्तुत किया गया है। 'व्याघात' भामह और दण्डी तथा 'एकार्थ' तो इन दोनों तथा भरत द्वारा भी स्वीकृत है। निग्रह स्थान के पाँचो दोष भरत द्वारा स्वीकृत हैं, तथा भामह दण्डी ने भी कुछ परिवर्तन कर प्रतिपादन किया है। न्यायसूत्र में 'पुनरुक्त' और 'व्याघात' नामक दोषों की

१ ————— एवं काव्यशोभानुवर्तिनोऽलंकारा कथिता नाटक अचर्य रत्नकोष पृ० ६७३६ तथा अमेची अनुवाद पृ० ६५ की० रत्नवन्

अनित्यता का कथन कर परवर्ती
सिद्धान्त का बीजवपन किया ।^१

मे प्रतिपादित दोषा की अनित्यता के महत्त्वपूर्ण

कौटिल्य का अर्थशास्त्र

कौटिल्य के अर्थशास्त्र में अकान्ति, व्याघात, पुनरुक्त, अपशब्द और सप्लव ये पाँच दोष लेख और रचना के सन्दर्भ में उल्लिखित हैं । कान्ति और सप्लव का सम्बन्ध लेखन-कला से है । शेष दोषों का उल्लेख किंचित् नाम एवं स्वरूप-परिवर्तन के साथ भरत एवं परवर्ती काव्यशास्त्र में मिलता है ।^२

महाभारत और जैनागम

महाभारत के शान्तिपर्व में सुतभाजनक सवाद में अपेतार्थ, भिन्नार्थ, न्यायविरुद्ध, अश्लक्षण, संदिग्ध, अनृत, न्यून अहेतुक, कष्टशब्द, सशेष और निराकरण आदि अनेक दोषों का उल्लेख है । भरत के न्यायादपेत, गूढार्थ और भिन्नार्थ आदि दोष न्यायविरुद्ध और संदिग्ध आदि के निकटवर्ती हैं ।^३ अनुयोगद्वारा नामक जैनागम में बत्तीस दोषरहित जैन वाक्य को 'सूत्र' माना है । उन बत्तीस दोषों में कुछ आचार सम्बन्धी, कुछ तर्क सम्बन्धी और कुछ साहित्य सम्बन्धी हैं । जैनागम के प्रधान साहित्यिक दोष निम्नलिखित हैं—अनृत, निरर्थक, पुनरुक्त, व्याहृत, क्रमभिन्न, वचनविहीन, विभक्तिभिन्न^४, लिंगभिन्न, यतिदोष, उपमारूपक दोष, छविदोष और पदार्थ दोष । इन सभी दोषों का भरत एवं अन्य काव्यशास्त्रियों ने उल्लेख किया है । छविदोष और उपमारूपक आदि दोषों का उल्लेख जैनाचार्यों की समीक्षात्मक साहित्यिक दृष्टि का स्पष्ट संकेत करते हैं ।

भरतनिरूपित दोषों का स्वरूप

भरत ने निम्नलिखित दस दोषों का प्रतिपादन नाट्यशास्त्र में किया है—

गूढार्थ, अर्थान्तर, अर्थहीन, भिन्नार्थ, एकार्थ, अभिप्लुतार्थ, न्यायापेत, विषम, विसधि, पदच्युत ।

'गूढार्थ' पर्याप्त स्पष्ट है, भरत ने 'पर्याय' शब्द द्वारा इसकी व्याख्या की है । संभव है इसी आधार पर पर्यायोक्ति अलंकार का विकास हुआ हो, जिसमें शब्दों का अर्थ अत्यन्त गूढ़ होता है । भरत की दृष्टि से नाट्य-प्रयोग में गूढार्थता बाधक होती है । यही कारण है भरत ने 'गूढशब्दार्थहीनता' का स्पष्ट विधान किया है । भामह ने भी 'गूढशब्दाभिधान' नामक दोष का उल्लेख किया है । अर्थान्तर दोष का सम्बन्ध रचनान्तर्गत प्रतिपाद्य विषय और रस से है । वर्ण्य-वस्तु का औचित्य इन दोनों के सन्दर्भ में ही निर्धारित होता है । अवर्ण्य का वर्णन ही अर्थान्तर होता है । महिमभट्ट ने इस व्यापक दोष को दृष्टि में रखकर अवाच्यवचन और वाच्यवचन

१. गौतम का न्यायसूत्र २/१५७-५८, ५१२ ।

२. अर्थशास्त्र ५/११० ।

३. महाभारत शान्तिपर्व अ० २६ पं० ६०

४. अनुयोगद्वारा सूत्र ५० २४२

आदि दोषों का उल्लेख किया है। अर्थहीन का सम्बन्ध अर्थ की असम्बद्धता या बहुलता से है। भामह और दण्डी ने इसे ही अपार्थ दोष माना है। भिन्नार्थ में या तो अविवक्षित अर्थ का कथन होता है या ग्राम्य शब्द का प्रयोग होता है। भोज ने पददोष के अन्तर्गत 'विरुद्ध अभिहित' के रूप में इसका उल्लेख किया है। एकार्थ दोष पुनरुक्त का पर्याय मात्र है, भामह और दण्डी ने भी इसका उल्लेख किया है। अभिप्लुतार्थ दोष स्पष्ट नहीं है। अभिनवगुप्त के अनुसार प्रत्येक पाद में अर्थ समाप्त होने पर यह दोष होता है। वी० राघवन् के अनुसार 'संशय' की परस्परता का यह दोष है।

न्याया(द)पेत दोष लोक-परम्परा का विरोध होने पर होता है। भामह ने इसके मूल भाव के आधार पर देश, काल, कला, न्याय आगम विरोधी तथा प्रतिज्ञा हेतु दृष्टान्तहीन दोष की कल्पना की है। वामन ने 'विद्याविरुद्ध' और 'लोकविरुद्ध' तथा भोज ने 'विरुद्ध' नामक दोष का विधान किया है। विषम नामक दोष का सम्बन्ध वृत्तों के अनुचित प्रयोग से है और विसंधि का दोष-पूर्ण सन्धियों से। शब्दच्युत दोष बहुत व्यापक है। उचित शब्दों के प्रयोग न होने से विवक्षित भावों के प्रकाशन न होने पर यह दोष होता है। इसके अन्तर्गत अनुचित शब्दों तथा व्याकरण सम्बन्धी दूषित प्रयोगों का अन्तर्भाव होता है। ऐसे प्रयोग रस और अर्थ की दृष्टि से अपशब्द ही होते हैं।^१ कुन्तक की दृष्टि से अन्य अर्थों के रहने पर भी विवक्षित अर्थ का वाचक होने पर ही वह शब्द होता है और अर्थ तो सहृदय के हृदय में आह्लाद के स्पन्दन से ही सुन्दर होता है। शब्द में समस्त उचित काव्य-सामग्री का अभिधान होता है। तदनुरूप शब्द का प्रयोग न होने पर अशब्द योजना होती है और शब्दच्युत दोष होता है। यद्यपि भामह और दण्डी इसे व्याकरण सम्बन्धी दोष मानते हैं, पर परवर्ती काल में इसका विस्तार अर्थदोष की दृष्टि से बहुत व्यापक हो गया है।^२

कुछ अन्य दोष

नाट्य-सिद्धि के प्रसङ्ग में भरत ने कुछ स्थूल दोषों का पुनः उल्लेख किया है। वे निम्न-लिखित हैं—पुनरुक्त, असमास, विभक्ति, विसंधि, अपार्थ, त्रिलिङ्गज, प्रत्यक्ष परोक्ष संमोह, छन्दोवृत्त त्याग, गुरुलघुसंकर और यति-भेद। पुनरुक्त और अपार्थ तो एकार्थ और अर्थान्तर के पर्याय हैं। विसंधि की परिगणना पुनः की गई है। शेष सभी दोषों को व्याकरण और छन्द-संबन्धी दोषों में पृथक्-पृथक् परिगणित कर सकते हैं। असमास, विभक्ति, विसंधि, त्रिलिङ्गज, प्रत्यक्ष-परोक्ष संमोह (काल) व्याकरण सम्बन्धी दोष हैं। छन्दोवृत्तत्याग, गुरुलघुसंकर और यतिभेद ये तीनों ही दोष छन्द-सम्बन्धी सभी दोषों का अन्तर्भाव कर लेते हैं।^३

भरत के दोष-विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि शब्द का साधु प्रयोग, अर्थ की रसोचित योजना और छन्द का रसानुवर्ती विधान होने पर ही काव्य-रचना निर्दोष हो सकती है। निर्दोष काव्य में ही गुणाधान और अलंकार का प्रयोग संभव है। भरतकाल में दोषों का शब्द और अर्थ

१. ना० शा० १६।५८-६४, भामह काव्यालंकार १।४५, सरस्वती कंठाभरण १।११।

से विभाजन तो नहीं हुआ था पर दोषों की परिगणना से इस विभाजन की अस्पष्ट संभावना परिलक्षित होती है।^१

दोष का उत्तरोत्तर विकास और स्वरूप

भरत ने गुणों के व्याख्यान के प्रसङ्ग पे एक महत्त्वपूर्ण विचार का प्रतिपादन किया है कि 'दोष विपर्यस्त होने पर गुण होते हैं।' पर गुणों का पृथक् स्वरूप क्या करने हुए यह निर्धारित नहीं किया कि कौन गुण किन दोष का विपर्यय है? दण्डी, भामह, रामन और भोज ने^२ दोष-गुण विपर्यय के सिद्धान्त का उपबृंहण कर यह निर्धारित किया कि तीन दोष किस गुण का विपर्यय हैं। दण्डी के अनुसार गुणों की समृद्धि तो वैदर्भी में परिगणित होनी है उनके विपर्यय तो शौभी में प्राप्त होते हैं।

दण्डी के अनुसार		भोज के अनुसार	
गुण	सद्विपर्यय	गुण	विपर्यय
श्लेष	शैथिल्य	श्लेष	शैथिल्य
प्रसाद	अनतिरुद्ध	समता	विषमता
माधुर्य	ग्राम्यता (शाब्द, आर्थ)	सोकुमार्य	कठोरता
सुकुमारता-अर्थव्यक्ति	निष्ठुरता, दीप्तत्व, कृच्छोदपत्त्व। प्रसाद	अप्रसाद	अर्थप्रधान विपर्यय
कान्ति	नेथार्थ	कान्ति	ग्राम्यत्व
	अत्युक्ति	भोज	असमान्यत्व
		माधुर्य—	अनिव्यूढत्व
		औदार्य—	अलकार
			उभयप्रधान विपर्यय

दोष और आचार्यों की सूक्ष्म चिन्तन-पद्धति

इस विपर्ययवाद के मूल में 'निर्वोषता ही सौन्दर्य है', 'दोषाभाव ही गुण है' जैसे विचार-विन्दुओं की प्रेरणा काम करती है। क्योंकि दोष तो तुरत ही लक्षित होता है और गुण प्रयास द्वारा। दण्डी का यह कथन नितान्त उचित है कि काव्य में किञ्चित् भी दोष की अवहेलना न करनी चाहिये। सुन्दर तन भी कुष्ठ के जरा-से दाग से अशोभन जालूम होता है। 'दोषहान' और विपर्ययवाद^३ की मूल विचारधारा से ही दोषों की अनित्यता का सिद्धान्त भारतीय काव्यशास्त्र में विवेचना का महत्त्वपूर्ण विषय बना रहा।

सर्वप्रथम आचार्य भामह ने दोषों का व्याख्यान करते हुए इस सिद्धान्त का स्पष्ट प्रतिपादन किया कि 'परिवेश-विशेष में दुस्वक्त भी शोभन होता है', जैसे माला में नीलपलाज सुन्दर मालूम पड़ता है। सुन्दर आवाज रहने पर असाधु भी मनोहर लगता है। कामिनी के विशाल चंचल नयनों में मलिन अंजन भी प्रीतिकर मालूम पड़ता है। 'आपाण्डु गण्ड' में 'आपाण्डु' शब्द

१. एत एव विपर्यस्ताः गुणाः काव्येषु कीर्तिताः। ना० शा० १७।६५ का० सं०।

२. का० आ० १।४१-४५, ३।७३३, का० अ० सू० २।२, भोजाज शृंगार प्रकाश. ५० २३७।

३. दोषहान गुण दान अलकाराद्योग रसाविशेषश्च भवति भोजाज शृंगार प्रकाश ५० २८८

का० अ० सू० ११३ का० प्र० २२ तदल्पमपि निषेध काव्ये दष्ट कथञ्चन का० आ०

न बल से गण्ड जमा शब्द भा सुन्दर प्रतीत होना है ।^१ दण्डी ने इसका विस्तार करते हुए प्रतिपादित किया कि अवस्था-भेद से 'विरुद्धार्था भाग्यो' भी अभिमत होती है। ध्वनिकार आनन्दवर्द्धनाचार्य ने विवक्षित अर्थ की अभिप्राय को ही दोष का आधार मानकर, श्रुतिदुष्ट, अर्थदुष्ट और कल्पनादुष्ट आदि दोषों को केवल उन्न्यात्मक शृंगार के लिए हेतु प्रतिपादित किया। अन्यत्र रौद्र और वीर आदि में वे गुण होते हैं। ध्वनिकार द्वारा प्रतिपादित 'दोषों की अनित्यता' का आचार्य सम्मत ने और भी विस्तार किया। उनकी दृष्टि से वक्ता, प्रतिपाद, विषय, प्रकरण, वाच्य और व्यंग्य आदि की महिमा में दोष भी गुण होता है, कहीं वह न गुण होता है न दोष ही। आचार्यों में केवल अग्निपुराणकार न ही दोष-विपर्यय के मिथ्यान्त का स्पष्ट विरोध किया कि 'दोषापात्र ही गुण होता है'। उनकी दृष्टि में गूढार्थ अर्थात् दोष श्लेष आदि इस गुणों से परस्पर मन्त्र नहीं है। अन्यथा भामह, दण्डी, भोज, आनन्दवर्द्धन, सम्मत और महिमभट्ट प्रभृति आचार्यों ने 'दोषहान' दोषराहित्य, दोष विपर्ययवाद तथा दोषों की अनित्यता के सिद्धान्त का उपबृंहण किया। इन आचार्यों की दृष्टि से परिस्थितिवश दोष भी गुण हो जाते हैं। भरत द्वारा प्रतिपादित दोषविपर्यय के सिद्धान्त को महिमभट्ट ने विशेष रूप से परिपल्लवित किया और अनौचित्य को ही प्रधान दोष माना। महिमभट्ट दोष-निरूपण के महान् प्रवर्तकों में थे। उनके अनौचित्य का आधार भरत के न्यायापेत जैसे व्यापक दोषों में उपलब्ध होना है।

उपलब्ध

भरत-निरूपित दोषों के वर्गीकरण और निरूपण ने परवर्ती आचार्यों को 'दोषहान', 'गुण-विपर्यय' तथा दोषों की अनित्यता तथा अनौचित्य जैसे विचारों के उपबृंहण की प्रेरणा दी। भरत ने अलंकार-दोष की परिकल्पना नहीं की क्योंकि उनके काल में अलंकारों की सख्या सीमित थी। अन्यथा दोष-सम्बन्धी सभी विचारतत्त्व मूल रूप में उपलब्ध हैं। आचार्य विश्वनाथ ने 'अदोषत्व' का निषेध कर कोई मौलिक चिन्तन नहीं प्रस्तुत किया था, क्योंकि भरत ने स्पष्ट रूप से सर्वथा निर्दोषता का निषेध कर दिया था।^३

गुण-विधान

गुण की परम्परा

काव्यगुणों का शास्त्रीय रीति से विवेचन भरत ने ही संभवतः सर्वप्रथम आरम्भ किया था। पर भरत के पूर्व भी प्राचीन भारतीय ग्रंथों में अनेक साहित्यिक गुणों का उल्लेख मिलता है। इस दृष्टि से रामायण, महाभारत, अर्थशास्त्र और जैनागम जैसे उपजीव्य ग्रन्थ विशेष रूप से उपादेय हैं। रामायण के आरम्भ में रामकथा-वर्णन के संदर्भ में 'उदार' और 'मधुर' तथा किष्किधा काण्ड में राम द्वारा हनुमान की वाणी की प्रशंसा में 'असदिग्ध', 'अविस्तर', 'सस्कार-

१. का० अ० (भामह) सन्निवेश विशेषान्तु दुरुक्तमपि शोभते।

नील पलाशमालजम्भन्तराल खजामिव।

२. वक्तु प्रतिपाद्य व्यंग्य वाच्य प्रकृष्टादीनां महिम्ना दोषोऽपि क्वचिद् गुणः। का० प्र० ७।५६।

३. सर्वथा निर्दोषस्य एकान्त समवाय सा० द० ७३० नाटय प्रकृतौ दोषानास्य व्यर्थो ब्रह्मा

क्रम सपन्न तथा हृदयहारी गुणों का विश्लेषण के रूप में प्रयोग हुआ है। विस्तार और सवेहत्य दोष के रूप में अलंकार शास्त्र में परिगणित हैं। संस्कार क्रम सपन्नता का अभाव ही भरत का शब्दच्युत दोष है। 'उदार' और 'मधुर' गुणों का उल्लेख भरत एवं अन्य आचार्यों ने किया है।^१ महाभारत में 'विचित्रपदत्व', 'श्रुतिमुख', 'मधुर' और 'अर्थवत्' आदि गुणों का उल्लेख है।^२ अर्थशास्त्र में 'अर्थक्रम', 'संबंध', 'परिपूर्णता', 'माधुरी', 'उदारता' और 'स्पष्टत्व' आदि लेख सप्त-रूप गुणों का वर्णन मिलता है।^३ औदार्य और मधुर गुणों की परिभाषाएं भरत के नाट्यशास्त्र की परम्परा में हैं। प्रसिद्ध जैनागम अनुयोग द्वार सूत्र में 'निर्दोष', 'सारवत्', 'हेतुवत्', 'अलंकृत', 'उपनीत', 'सोपचार', 'मित' और 'मधुर' ये आठ गुण परिगणित हैं।^४ एक अन्य जैनागम राजप्रश्नीय में सत्य वचन के पैंतीस अतिशेषों में 'सरकारवत्' (शब्दशुद्धि), 'उदात्तत्व' (उदात्त गुण), 'उपचारोपेतत्व' आदि शब्दगुण तथा 'महार्थ' (उच्च विचारयुक्त), 'अव्याहत', 'पौर्वापर्य', 'असदिग्ध', 'देशकाल युत' (देशकालाविरोधी), 'अतिस्निग्ध मधुर', 'उदार' (अत्युच्चार्य प्रतिपादक) तथा 'ओजस्वी' आदि आर्थ गुण प्रधान हैं। भरत-निरूपित काव्य-गुणों से इनकी भावना का साम्य है।^५

संस्कृत के प्राचीन कवियों—अश्वघोष, कालिदास, भारवि, यशोधर्म, भट्टि और माघ की महान् काव्य-कृतियों तथा गिरिनार जैसे प्राचीन अभिलेखों में स्फुट, लघु, चित्र, मधुर, कान्त और उदार आदि गुणों का स्पष्ट उल्लेख किया गया है, जो भरत-निरूपित गुणों की परंपरा में हैं।^६ परन्तु काव्य गुणों के शास्त्रीय विवेचन की परम्परा में विकास के चरण गतिमान होते-होते मालूम पड़ते हैं। वामन, आनन्दवर्द्धन, अभिनवगुप्त और मम्मट की प्रतिभा की प्रेरणा से। वामन द्वारा 'शब्दार्थ' में गुणविभाजन की परंपरा का एक ओर प्रवर्तन हुआ तो दूसरी ओर आचार्य आनन्दवर्द्धन द्वारा रसाश्रित गुण-सिद्धान्त की कल्पना मूर्तिमान् हुई। दोनों परम्पराओं के विचार-तत्त्व भरत-निरूपित काव्य गुणों में वर्तमान थे। नाट्यप्रयोग (वाचिक अभिनय) की दृष्टि में रखकर प्रवृत्त यह गुणसिद्धान्त काव्यशास्त्र की दो प्रधान परंपराओं (रीतिवादी और रसवादी) को प्रभावित करने में समर्थ हुआ।

दोषाभाव और गुण

भरत ने दस गुणों का व्याख्यान करते हुए गुणों को दोषों के विपर्यय के रूप में प्रतिपादित

१. बा० रा० १।२।४२-४३, ४।३।३२-३३. (ब्रह्मो गीतस्य माधुर्यम्, अविस्तरमसंदिग्धम्)
२. महाभारत आदिपर्व—तत्राख्यान विशिष्ट विचित्रपद पर्वणः; २४।१, वचनं मधुरं मधुसूदन, ६२।५२. २००।५६।
३. अर्थक्रमः संबंधः परिपूर्णता माधुर्य औदार्य स्पष्टत्वमिति लेख संपत्, अर्थशास्त्र १।१००-१०१।
४. अनुयोगद्वार सूत्र : हेमचन्द्र सूरि विरचित वृत्ति, पृ० २४३।
५. श्री राजप्रश्नीय सूत्र : मलयगिरिवा वृत्ति, पृ० सं० १०।
६. (क) महाकाव्य रत्नदामन का प्रस्तराभिलेख।
(ख) बुद्धचरित १।५६, ५।७६, ७।५०।
(ग) किरातार्जुनीयम् ३।२७, १४।४३।
(घ) शिशुपाल वधम् १२।३५।
(ङ) रामायणव (यशोधर्म) बोधान् शृंगार प्रकाश ५० २६१ की० राघवम्

किया है। भरत की इस मान्यता का समर्थन दण्डी, भोज, वामन, महिमभट्ट, आनन्द-वर्द्धन, मम्मट और आचार्य विश्वनाथ आदि काव्यशास्त्रियों ने किया। इस मान्यता का विकास 'विपर्ययवाद' तथा 'दोषो की अनित्यता' के रूप में हुआ।^१ यद्यपि अग्निपुराणकार ने 'दोषाभाव रूप गुण' की मान्यता का स्पष्ट विरोध किया, क्योंकि माधुर्य और औदार्य गुणों के अभाव-रूप दोष भरत-निरूपित दोषों में उपलब्ध नहीं होते।^२ सम्भवतः भरत का आशय यह है कि नितान्त दोषाभाव होने पर ही निर्दोष सौन्दर्य का आविर्भाव होता है। निर्दोषता तो स्वयं सौन्दर्य है। 'दोषाभाव' या 'दोषहान' पर बल देने का आशय जैकोवि के शब्दों में यही है कि दोष तो अनायास प्रकट होता है और गुण-दर्शन तो प्रयास साध्य है।^३ भोज, मम्मट और हेमचन्द्र प्रभृति आचार्यों ने 'दोषहान' और 'अदोषता' का उल्लेख कर इस मान्यता का महत्त्व और भी बढ़ा दिया है, अन्यथा दस दोष, दस गुणों के ही विपर्यय कदापि नहीं है।

भरत-निरूपित गुण

भरत ने निम्नलिखित दस गुणों की परिगणना एवं विवेचना की है—श्लेष, समाधि, माधुर्य, ओज, पद-सौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदारता और कान्ति।

(१) श्लेष — अभिलषित अर्थपरम्पराओं से जहाँ पद सम्बद्ध हो या गहन अर्थधाराएँ जहाँ पद में आश्लिष्ट हो वहाँ श्लेष होता है। अभिनवगुप्त ने शब्दश्लेष और अर्थश्लेष अलंकारों का उद्भव-स्रोत इसे माना है, जिस पर वामन-निरूपित 'शब्दार्थ गुण' की प्रतिपादन शैली का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है।^४

(२) प्रसाद गुण में शब्दार्थ का सयोग सुखदायक होता है, अर्थ स्फटिक की तरह स्वयं प्रतिभासित होता है। वामन और अभिनवगुप्त ने अर्थगुण को 'अर्थ-विमलता' के रूप में परिभाषित किया। कुवलयानन्द ने सम्भवतः इसी प्रसाद गुण सम्पन्नता के आधार पर 'मुद्रा' अलंकार की परिकल्पना की। प्रसाद गुण रसवादी आचार्यों द्वारा स्वीकृत प्रधान तीन गुणों में एक है।^५ समता नामक गुण में न तो अधिक असमस्त पद, न व्यर्थभिधायी पद और न दुर्बोध पद ही होते हैं। काशी संस्करण के अनुसार यह गुण तो गुण और अलंकारों के समुचित योग होने पर होता है, क्योंकि हेमचन्द्र की दृष्टि से भी भिन्नाधिकरण गुण और अलंकार एक-दूसरे को विभूषित नहीं करते। वामन ने तो समता को 'वृत्ति' में अन्तर्भाव किया है।^६ समाधि गुण इष्ट अर्थों की अभिव्यक्ति के लिए उपमालंकार का प्रयोग अथवा कवि की प्रतिभा के योग से प्रयुक्त पद या वाक्य से विनिष्ट अर्थान्तर का भी बोध होने पर होता है। वामन के प्रभाव में ही अभिनवगुप्त

१. गुणविपर्ययादेशां माधुर्योदयलक्षणा'। ना० शा० १६।६५ (गा० ओ० सी०)।

२. काव्यानुशासन १।११, काव्यप्रकाशन १।११, भोजान शृंगार प्रकाश, पृ० २६४।

३. न च वाच्यं गुणो दोषाभाव एव। अग्निपुराण ३४६।२।

४. हिन्दू ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स, पृ० १२, पी० वी० काणे।

५. ना० शा० १६।१७२, (गा० ओ० सी०), का० सं० १७।६७-६८, अ० भा० भाग १, पृ० ३३४-५ का० अ० सू० ३।१-१०।

६. ना० शा० १६।६६ का० अ०, पृ० २७६, ७३ का० अ० सू० ३।२ ३

७. ना० शा० १६।१०० (गा० ओ० सी०), का० अ० पृ० २७८ का० अ० १४७ का० अ० सू० ३५

ने इसे शब्द-गुण के रूप में स्वीकार किया है।^१ माधुर्य में वाच्य की पुन-पुन आवृत्ति होने पर भी मधुरता पूर्ववत् बनी रहती है। माधुर्य-गुण अत्यन्त लोकप्रिय गुणों में है। मम्मट एवं आनन्द-वर्द्धन आदि आचार्यों द्वारा स्वीकृत तीन गुणों में एक है। आचार्य अभिनवगुप्त की दृष्टि में यह अर्थगुण है।^२

ओज-समासबहुल, निचित्र एवं उदार अर्थयुक्त तथा परस्पर अपेक्षित अर्थों से अनुगत रचना ओज-गुण-सम्पन्न होती है। काशी संस्करण के अनुसार हीन वस्तु होने पर मद्गार्थ की समृद्धता से उदात्त अर्थ प्रतिभासित होने पर ओजगुण होता है। आचार्य हेमचन्द्र इन्हीं परिभाषा के समर्थक हैं पर वे ओज को गुण नहीं प्रकृत बल्किर्म मानते हैं। वी० राधकृष्ण के मतानुसार काशी संस्करण में 'सात्' के स्थान पर 'काकु' शब्द का पाठ स्वीकार करने पर 'काकु' स्वर का बोधक होता है जिसका नाट्य-प्रयोग से प्रत्यक्ष सम्बन्ध है। अभिनवगुप्त के मन से यह अर्थगुण है।^३ 'सौकुमार्य' सुवपूर्वक उच्चारण योग्य सुस्निग्ध सधियुक्त तथा कोमलता से अनुप्राणित होने पर कोई रचना सुकुमार होती है। अतएव जड़ के लिए 'देवाना प्रिय' और मृत् के लिए 'यश दोष' सुकुमार भावव्यंजक शब्दों का प्रयोग उचित माना जाता है। अभिनवगुप्त की दृष्टि में सुकुमारता शब्द और अर्थ दोनों की होती है जिस पर वामन की गुण-दृष्टि का प्रभाव है। दण्डी और हेमचन्द्र के मतानुसार सौकुमार्य शब्दगुण ही है।^४ अर्थव्यक्ति में अर्थ स्पष्ट होता है। नाट्य या काव्य-व्यापार में सुप्रसिद्ध तथा लोकधर्म-व्यवस्थित अभिधान का प्रयोग होने से सद्य अर्थव्यक्ति होती है। दूसरी परिभाषा के अनुसार भाव और वस्तु का अभिनय ही अर्थव्यक्ति है। पात्र द्वारा वास्तविक प्रयोग के पूर्व ही मनोबल के योग से प्रेक्षक के हृदय में अभिनीत होने वाली वस्तु का आभास हो जाता है। यह प्रसाद गुण का निकटवर्ती है। प्रसाद में सद्यः अर्थ प्रकट हो जाता है और अर्थव्यक्ति में मन समस्त नाट्य-व्यापार में अनुप्रविष्ट कर जाता है। वामन के अनुसार इस गुण में 'वस्तु का ज्ञान' शब्द-प्रयोग के पूर्व ही हो जाता है। यह अर्थगुण है क्योंकि अभिव्यक्ति तो वस्तु या अर्थ की ही होती है। दण्डी एवं अन्य आचार्य जाति या स्वभावोक्ति अलंकार का निकटवर्ती मानते हैं। आचार्य विश्वनाथ ने प्रसाद गुण में इसका अन्तर्भाव कर लिया है।^५ उदार (या उदात्त) दिव्य एवं विविध भावों से विभूषित तथा शृंगार एवं अद्भुत रसों से समाविष्ट होने पर रचना 'उदार' गुण-सम्पन्न होती है अथवा अनेक विशिष्ट अर्थों, सौष्ठवों से उपेत रचना 'उदात्त' गुणयुक्त होती है (काशी संस्करण)। प्रथम परिभाषा का उदात्तालंकार से साम्य है तथा दूसरी का रूपक के प्रथम भेद नाटक से। दण्डी के अनुसार जिस उक्ति के प्रयोग होने पर उत्कर्षशाली गुण प्रतीत हो, तो उदात्त गुण होता है। यह गुण काव्य का प्राण है। भोज, हेमचन्द्र, अग्निपुराणकार और वामन आदि आचार्य काशी संस्करण के 'उदात्त' की परिभाषा के

१ ना० शा० १६:१०२, अ० भा० भाग-२, पृ० ३३५, का० आ० ६३-६४, का० अ० सूत्र० १।१।

२ ना० शा० १६:१०३, का० आ० १।५१, काव्यप्रकाश ८।६८, ध्वन्यालोक २।७८।

३ ना० शा० १६:१०५, (गा० ओ० सी०), (सात् स्वरैः का० सं० १७।१०३), का० अ०, पृ० २७४, भोजाज शृंगार प्रकाश, पृ० २६८, अ० भा० भाग २, पृ० २४०।

४ ना० शा० १६:१०७ (गा० ओ० सी०), का० अ० सू० १।३१११, का० अ०, पृ० २८३।

५ ना० शा० १६:१०८ (गा०-ओ० सी० का० सं० १७।१०५ का० अ० सू० २२।१३ का० भा० १।७२, २-८, अ० ५०, पृ० ४८२, सा० द० १०८।१३।

समर्थक है। वामन ने इसे शब्द-गुण मानकर ओज में अन्तर्भाव कर लिया है। उनकी दृष्टि से अग्राम्यत्व ही 'उदारता' है। अग्राम्यत्वदोष का उभाव रूप है न कि स्वतंत्र गुण।^१ 'कान्ति' में शब्द-बंध का ऐसा प्रयोग होता है कि मन और श्रोत्र दोनों ही आल्लावित हो जाते हैं तथा सम्पूर्ण 'लीला' आदि चेष्टालंकार से सुन्दर होती है। इसमें शब्द एवं अर्थगुण दोनों का समन्वय होता है। दण्डी की दृष्टि से लोकसीमा का अन्तर्निष्क्रमण ही कान्ति गुण है। अभिनवगुप्त की दृष्टि से यही वामन का 'दीप्तरसत्व' है।^२

भरत-निरूपित गुणों के विश्लेषण से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इन गुणों के व्याख्यान के सन्दर्भ में उनकी चिन्तनधारा समान रूप से काव्य एवं नाट्य-प्रयोगोन्मुखी रही है तथा शब्दगुण और अर्थगुण की विभाजक रेखा का अस्पष्ट संकेत भी इन परिभाषाओं में प्राप्त होता है। मौकुमार्य और अर्थव्यक्ति नामक गुणों की परिभाषाओं में 'प्रयोज्य' और 'प्रयोग' का उल्लेख उनकी नाट्योन्मुखी चिन्तनधारा का संकेत करता है तो समता, श्लेष और उदारता आदि गुण काव्योन्मुखी प्रवृत्ति का। श्लेष में शब्द और अर्थ की श्लिष्टता, समता में अलंकार और गुणों की परस्पर उपकारकता और उदार में नाटक का परिभाषा का विचार सूत्र-रूप में अनुस्यूत है। दस गुणों में कुछ तो अर्थगुण, कुछ शब्दगुण और कुछ उभयगुण हैं तथा कुछ नितान्त काव्य-गुण। भरत ने शब्द एवं अर्थगुण की विभाजक रेखा निर्धारित नहीं की है, उनके द्वारा प्रस्तुत परिभाषा के आधार पर यह वर्गीकरण सम्भव है। आचार्य अभिनवगुप्त ने वामन के आधार पर यह प्रयास किया है।^३

गुण-सिद्धान्त की दो विकसित परम्पराएँ

भरत के परवर्ती काल में गुण-सिद्धान्त की दो विकसित परम्पराओं से हमारा परिचय होता है। एक के मौलिक प्रवर्तक वामन हैं, दूसरे के आनन्दवर्द्धन। वामन ने रीति को काव्य की आत्मा स्वीकारते हुए गुण को उसके अंग के रूप में प्रतिपादित किया और आनन्दवर्द्धन आचार्य ने रस को काव्य और नाट्य की आत्मा मानकर रसाश्रित गुण-सिद्धान्त का प्रतिपादन किया। भरत गुण-विवेचन की इस विकसित परम्परा से परिचित नहीं जान पड़ते।

वामन के गुण-सम्बन्धी सिद्धान्त

वामन से पूर्व ही भामह ओज, प्रसाद और माधुर्य नामक तीन गुणों का उल्लेख कर चुके थे। दण्डी से वामन के पूर्व तक की आचार्य-परम्परा में न तो गुण और अलंकार का स्पष्ट पृथक्करण ही हुआ था और न शब्दगुण और अर्थगुण की विभाजक रेखा ही निर्धारित हो सकी थी। दण्डी काव्य-शोभाकर सब धर्मों को अलंकार के रूप में परिगणित करते थे। यद्यपि उन्होंने गुणों को वदर्थों का प्राण तथा उपमा आदि को साधारण अलंकारजात के रूप में कथन किया है।^४

१. ना० शा० १६।११० (गा० ओ० सो०), १७।१०६, का० सं०, का० आ० १।७६, का० अ०, पृ० २८३-८४, अग्निपुराण ३४६।१५, का० अ० सू० अधि ३।१।१२।२२, अ० आ० भाग २।३४२।

२. ना० शा० १६।१११, का० अ०, पृ० २८६, का० अ० सू० अधि ३।१।१५, २।१४।

३. भोजाज शृंगार प्रकाश. पृ० २७२, वी० राघवन्।

४. भामह-काव्यालंकार २।२ अथै वैदर्भमार्गस्य प्राप्ता दराकुशा सृज्जा क० आ० २४१, २।२

आचार्य रुद्रट ने गुणों को कोई विशिष्ट महत्त्व प्रदान नहीं किया और आचार्य उद्भट तो गुण को पृथक् काव्यांग के (रूप में स्वीकार करने के) प्रबल विरोधी है। उनकी दृष्टि से काव्य और अलंकार को पृथक् प्रतिपादित करना गड़ुलिका प्रवाह (भेडिया घँसान) मात्र है, अतएव स्वीकार्य नहीं है।^१ भरत ने अलंकार, लक्षण और गुण का पृथक् रसाश्रित प्रतिपादन अवश्य किया, परन्तु उनमें से प्रत्येक काव्य के किन अंगों का उपकारक और शोभाधायक है, यह चित्र स्पष्ट नहीं घूमिल ही था। अतः भरत से रुद्रट तक गुण-अलंकार और गुण के 'शब्दार्थ' में पृथक्करण की विचारधारा सर्वथा अस्पष्ट थी। वामन द्वारा दोनों क्षेत्रों में नूतन विचारों की स्थापना उनकी महत्त्वपूर्ण देन है।

वामन की मौलिक देन

आचार्य वामन की दृष्टि से गुण और अलंकार दोनों काव्यशोभाकर धर्म हैं, परन्तु दोनों में पर्याप्त अन्तर है। गुण तो शब्दार्थमय काव्य-शरीर के अविनाशूत अंग है। उसके बिना काव्य-शोभा की कल्पना नहीं की जा सकती। गुण स्वतन्त्र रूप से काव्य-सौंदर्य का प्रसार करते हैं। अलंकार बिना गुण के काव्यशोभा का सृजन करने में असमर्थ हैं। गुण के वर्तमान रहने पर ही वे शोभा की अतिशयता के हेतु होते हैं। अतएव गुण नित्य होते हैं और अलंकार अनित्य। अतः वामन की दृष्टि से काव्यरचना के लिए गुणसर्वस्व तुल्य है। वामन ने भरत-निरूपित दस गुणों के स्थान पर बीस गुणों का निरूपण किया। दस शब्दगुण और दस अर्थगुण हुए।^२ भोज ने वामन का अनुसरण करते हुए चौबीस गुणों का प्रतिपादन किया। उनकी दृष्टि से काव्य में 'रसावियोग' की भाँति 'गुण-योग' नित्य होता है। सरस्वतीकण्ठाभरण में उन्होंने यह उल्लेख किया है कि अलंकृत होने पर भी गुणरहित काव्य प्रीतिकर नहीं होता। काव्य में 'गुण का आदान' नियम है और 'अलंकार का प्रयोग' कामचार है।^३ उद्भट के टीकाकार प्रतिहारेन्दु राज की दृष्टि में भी गुण काव्य का नित्य धर्म है और अलंकार व्यभिचारी और अनित्य।^४ यद्यपि वे भामह और आनन्दवर्द्धनाचार्य की परम्परा में तीन गुण ही मानते हैं। अग्निपुराणकार, केशव मिश्र और जयदेव प्रभृति आचार्यों ने वामन-प्रवर्तित गुण-सिद्धान्त का अनुसरण किया।^५

आनन्दवर्द्धन के गुण-संबंधी सिद्धान्त

गुण-सिद्धान्त की दूसरी परम्परा अधिक तर्कसम्मत एवं वैज्ञानिक है। इसका प्रवर्तन आनन्दवर्द्धनाचार्य द्वारा तथा संवर्द्धन एवं परिपल्लवन आचार्य अभिनवगुप्त, सम्भट और विश्वनाथ प्रभृति आचार्यों द्वारा हुआ। इस गुण-सिद्धान्त के पाँच अंग हैं—(क) रस शब्दार्थमय काव्य

^१ काव्यालंकार (रुद्रट) पृ० १५०, श्रोजप्रभृतीनां अनुप्रासप्रभीतानां चोमयेधामपि समवायवृत्त्या स्थिति-रिति गड़ुलिका प्रवाहेणैषां भेद इत्यभिधानमसत्। काव्यप्रकाश ८।

^२ काव्यालंकार सृजवृत्ति ३। १-२. विशिष्ट पदरचना रीतिः विरोधो गुणात्मा। काव्यशोभायाः कर्तारो धर्माः गुणाः तदतिशयहेतवस्त्वलंकाराः।

^३ सरस्वती कण्ठाभरण, पृ० ६२०, ६२७।

^४ अलंकाराणां गुणोपजनित शोभे काव्ये शोभातिशय विधायित्वात्। उद्भटः काव्यालंकार संग्रह की टीका पृ० ४८१-८२

^५ अ० पृ० ३४९ १ प्रतापरुद्रव पृ० २४२ अलंकारोत्तर पृ० २१ २८ चन्द्रालोक ४ १०

शरीर की आत्मा है, (ख) काव्य शब्दार्थमय शरीर है, (ग) रसरूप काव्यात्मा के ओज प्रसादादि गुण नित्य धर्म है, (घ) शब्दार्थमय काव्य-शरीर के उपमादि अलंकार अनित्य धर्म हैं और (ङ) गुण दस या बीस नहीं, तीन हैं। उन्हीं तीनों में कुछ का अन्तर्भाव होता है और कुछ दोषाभाव रूप भी है। आनन्दवर्द्धनाचार्य की इस नई समीक्षा-दृष्टि ने साहित्य-मीमांसा के क्षेत्र में मौलिक क्रान्ति उपस्थित कर दी। भरत की दृष्टि से कोई काव्यार्थ-रस के बिना प्रवृत्त नहीं होता। परन्तु भरत की यह रस-दृष्टि उत्तरोत्तर अलंकारवादियों और रीतिवादियों के मानदण्डों के मध्य धूमिल होती गई। भामह ने तो 'रस' को 'रसवत्' अलंकार के रूप में परिगणित कर लिया। पर ध्वनिकार ने रस को काव्य और नाट्य के प्राण रस के रूप में उसे साहित्य के उपादानों में शीर्षस्थान पर प्रतिष्ठित कर दिया। उनकी दृष्टि से आत्मा की शूरता आदि नित्यधर्मों की भाँति ओज आदि गुण भी रस-रूप काव्य-आत्मा के नित्य धर्म हैं और अलंकार कटक-केयूर के समान अंगों के माध्यम से आत्मा-रूप रस के उपकारक होते हैं। आनन्दवर्द्धनाचार्य की इसी नूतन चिन्तनधारा से प्रभावित हो मम्मट और हेमचन्द्र ने काव्य की परिभाषा में 'अनलंकृत' काव्य को कविता के रूप में स्वीकार करने का साहस किया।^१

उपसंहार

आनन्दवर्द्धनाचार्य, अभिनवगुप्त, मम्मट, हेमचन्द्र और विश्वनाथ आदि आचार्यों की इस नूतन विचारधारा का स्रोत भरत के विचारों में सूत्ररूप में ही मिलता है। उन्होंने गुण, लक्षण और अलंकार आदि काव्यांगों का विवेचन रस के सन्दर्भ में ही किया, वे रसानुगामी हैं। परन्तु परवर्ती आचार्यों की विभिन्न समीक्षा-पद्धतियों ने भरत की रसवादी दृष्टि को आत्मसात् कर लिया था। आनन्दवर्द्धन ने सर्वप्रथम भरत के रस-सिद्धान्त को पुनरुज्जीवित किया। इसमें सन्देह नहीं कि भरत ने रस और गुण का नित्य-सम्बन्ध, गुण-रस का उत्कर्षक, दोष-रस का अपकर्षक तथा रस और अलंकार के अनित्य सम्बन्ध जैसे गम्भीर समीक्षा-सिद्धान्तों का स्पष्ट निर्देश नहीं किया था। आनन्दवर्द्धनाचार्य की ये मान्यताएँ अवश्य ही मौलिक थीं। तीन गुणों में सब गुणों का अन्तर्भाव करने की प्रवृत्ति भामह में थी, पर उनके स्रोत का सकेत नहीं मिल पाता। पर भरत ने 'दोषाभाव-रूप गुण' का कथन कर गुणों की सख्या को न्यून करने की प्रवृत्ति का परिचय दिया है। यह भी स्पष्ट है कि 'गुण दोषाभाव-रूप होते हैं' और है भी, पर इन तीन गुणों के अतिरिक्त अन्य गुणों के द्वारा कवि की विविध कल्पना और भावों के मनोहारी रूप-रंग की अभिव्यक्ति की सम्भावना की क्या कोई सीमा है। इस सम्बन्ध में ध्यातव्य है कि गुण-सम्बन्धी समीक्षा-पद्धति में एक नव्य विचारधारा का अवतरण हुआ। वेदातियों के अनुसार आत्मा के निर्गुण होने के समान ही रस भी निर्गुण होता है। अतः गुण रस का नित्य धर्म नहीं है।

१ तमर्थमवलम्बनो वेऽङ्गिर्न ते गुणाः स्मृताः।

अंगाश्रितास्त्वंलंकाराः मंतव्या कटकादिवत् ॥ ध्वन्यालोक २।६।

२. का० अ० १।१२, भोजाज शृङ्गार प्रकाश, पृ० ३५१, का० प्र०

ये रसस्थागिनो धर्मा शौर्यादय इवात्मनः।

उत्कर्षरसवस्ते स्युः अचलस्थितयो गुणाः। का० प्र० ८।६६।

तत् प्रदीपो रसधर्मो

१ का० प्र० ११

नाटकों की भाषा, सबोधन पाठ्य-गुण

नाटकों में भाषा की बहुविधता

भरत-निर्दिष्ट भाषाविधान वाचिक अभिनय का सर्वस्व है। छन्द, लक्षण, अलंकार और गुण आदि तो काव्य-शरीर के शोभाकर धर्म हैं पर भाषा तो काव्य एवं नाट्य का साक्षात् शरीर है। भाषा के अन्तर्गत भग्न ने नाट्य में प्रयुक्त विविध भाषाओं, सबोधन, पात्रों के नाम-करण तथा नाट्य की पाठ्य-शैली आदि नाट्योपयोगी विषयों का तात्त्विक निरूपण किया है। नाट्यशास्त्र में प्रधान रूप ने चार भाषाओं का विवरण प्रस्तुत किया गया है—अतिभाषा, आर्यभाषा, जानिभाषा और योन्यन्तरी भाषा। अतिभाषा वैदिक शब्दबहुल होती है। आर्यभाषा श्रेष्ठ जनो की भाषा होती है। वह वैदिक भाषा है अथवा संस्कृत, यह भरत ने स्पष्ट नहीं किया है। योन्यन्तरी भाषा पशु-पक्षियों की बोली की अनुकरणात्मक नाट्यभाषा होती है।^१

पात्रों की विभिन्न भाषाएँ

जानिभाषा का प्रयोग प्रधानतया रूपको में होता है। इसके दो रूप होते हैं—संस्कृत एवं विभिन्न प्राकृत। मरकत सस्कार-गुण-सम्पन्न भाषा होती है, देण-भेद होने पर भी उसमें भाषा का अन्तर नहीं आता। उच्चारण-भेद अवश्य आ जाता है। परन्तु प्राकृत-जन की भाषा हाने के कारण प्राकृत भाषा में स्थानभेद से भाषा की प्रकृति में व्यापक भिन्नता आ जाती है। दोनों भाषाओं का प्रयोग चातुर्दण्य समाश्रित होता है। उच्च वर्ग के पात्र प्रायः संस्कृत भाषा और निम्न वर्ग तथा सभी नारी पात्र प्राकृत भाषा का प्रयोग करते हैं। पर इसके अपवादों का भी विधान किया गया है और नाटकों में तदनु रूप प्रयोग भी प्रचुरता से मिलते हैं। दरिद्रता अविद्या तथा ऐश्वर्य से प्रमन धीमेदान, धीगललित आदि उच्च श्रेणी की विविध जातियों के पात्र प्राकृत भाषा का प्रयोग करते हैं। अर्जुन ने बृहन्नला के रूप में प्राकृत का ही प्रयोग किया है। पर नारी पात्रों में नृपपत्नी, वेश्या और शिल्पकारिणी स्त्रियाँ कभी-कभी प्राकृत भाषा का प्रयोग करती हैं। अप्सराएँ सामान्य रूप से संस्कृत भाषा का प्रयोग करती हैं, पर नृपपत्नी होने पर प्राकृत भाषा का प्रयोग करती हैं।^२

विविध प्राकृत भाषाएँ

भाषाविधान के प्रसंग में भरत ने निम्नलिखित सात प्रकार की प्राकृत भाषाओं का उल्लेख किया है—मागधी, अवन्तिजा, प्राच्या शौरसेनी, अर्धमागधी, बाह्लीका और दाक्षिणात्या। उस युग में प्रचलित विभिन्न जनपदों की ये जनभाषाएँ थी। इनके अतिरिक्त विभाषा के अन्तर्गत शकार आभीर, चाण्डाल, श्वर, द्रमिल (ड़) और बनेचरों की भाषा का भी विधान है। महाराष्ट्री प्राकृत का उल्लेख संभवतः इसलिए नहीं हुआ कि उसका प्रयोग नाट्य में नहीं होता। देश, जाति और अवस्था-भेद से विभिन्न भाषाओं के विधान का आशय यही है कि नाटकों की भाषा देश, जाति और अवस्था के अधिकाधिक अनुरूप हो।^३

१. ना० शा० १८२५-३६, का० म०।

२. ना० शा० १७२६ ४५ गा० ओ० सी० अ० म० भाग २ पृ० ३७२ ३

३. ना० शा० १७४७ ५७ गा० ओ० सी०

भाषाविधान : परवर्ती नाटक और नाट्यशास्त्र

भरत के भाषाविधान का प्रभाव परवर्ती नाटककारों और नाट्यशास्त्रों पर समान रूप से पड़ा। शौरसेनी, मागधी और अर्धमागधी का व्यवहार नाटकों में लोकप्रिय रहा है। पृथ्वीधर के मत से मृच्छकटिक में न केवल प्राच्या और अवन्ती का ही अपितु चाण्डाली, शकारी और ढक्की तक का प्रयोग मिलता है।^१ 'सुद्राराक्षस' का चन्दनदास अर्धमागधी का प्रयोग नहीं करता पर 'कृष्णभरण' का ब्राह्मण वेषधारी इन्द्र प्राकृत भाषा का प्रयोग करता है। आधुनिक नाट्यकारों में स्व० जयशंकर प्रसाद, स्व० रामवृक्ष वेनीपुरी, रामकुमार वर्मा और जगदीशचन्द्र माथुर ने अपने नाटकों में पात्र के देश-भाषा और अवस्था के अनुरूप विभिन्न स्तरों की भाषा का प्रयोग किया है।^२

परवर्ती नाट्यशास्त्रकारों ने भरतानुसार भाषा का विधान किया है, पर उसकी सख्य में पर्याप्त वृद्धि हुई है। शारदातनय ने संस्कृत के अतिरिक्त प्राकृत के पैंशाची, मागधी और शौरसेनी आदि भेदों, अपभ्रंश आदि प्रत्येक के ग्राम्य, नागरक और उपनागरक आदि भेदों के विवेचन के क्रम में अठारह प्रकार की भाषाओं का उल्लेख किया है।^३ आचार्य विश्वनाथ ने तेरह प्रकार की प्राकृत भाषाओं का तथा शिंगभूपाल ने विभिन्न प्राकृतों के लिए 'प्राकृती' यह नव्य नाम प्रस्तुत किया। निम्न श्रेणी के पात्रों एवं महिलाओं की भाषा प्रायः प्राकृत या कभी-कभी अपभ्रंश भी होती है।^४ विक्रमोर्वशी में उर्वशी गीत के प्रसंग में अपभ्रंश का प्रयोग करती है, क्योंकि 'गीत' देशीभाषा समाश्रित होना चाहिए।^५ ऐसा भरत का स्पष्ट मत है। नाटकों और परवर्ती नाट्यशास्त्रों की भाषा-पद्धति का विश्लेषण करने पर इस बात की पुष्टि होती है कि भरत के भाषाविधान का दोनों ही बाराजों पर स्पष्ट प्रभाव है।

संबोधन-विधान : परवर्ती परंपराएँ

नाटकों में पात्र परस्पर विभिन्न अवस्थाओं में एक-दूसरे को संबोधित करते हैं, उनके सबंध में स्पष्ट निर्देश प्रस्तुत किया है।^६ इन असख्य संबोधनों का आधार है—सामाजिक प्रतिष्ठा और हीनता, पारिवारिक आदर-प्रेम, विभिन्न व्यवसाय और सेवाकार्य तथा लोक प्रचलित व्यवहार। इन सब संबोधनों को भरत ने शास्त्र का व्यवस्थित रूप दिया है। इसका प्रभाव भास से लेकर स्व० जयशंकर प्रसाद, डॉ० रामकुमार वर्मा, उदयशंकर भट्ट और जगदीशचन्द्र माथुर तक के नाटकों में परिलक्षित होता है।^७ पुरुष पात्रों में महर्षि, देव, ब्राह्मण, मंत्री और सम्राट् मुख्य होते हैं। राजा के लिए महाराज, देव और आर्य एवं आर्यपुत्र (पत्नी द्वारा) आदि संबोधन विहित हैं। संस्कृत एवं अन्य भारतीय भाषा के आधुनिक नाटकों में प्रचुर प्रयोग

१. मृच्छकटिकम् : पृथ्वीधर की टीका, पृ० १२।

२. सत्य हरिश्चन्द्र, प्रसाद के नाटक, कादम्ब या विष (रामकुमार वर्मा), कोणार्क (माथुर) :

३. शारदातनय : भावप्रकाशन, पृ० ३१०-११।

४. सा० ६० ६।१६८, रासर्षव सुधाकर, पृ० २६०-३२२।

५. नाना देशसमुत्थ हि काव्य भवति नाटके ना० शा० १७ ४८

६. ना० सा० १७ ६७-७४ (गा० क्रो० सी०)

उपलब्ध है। अथ ब्राह्मण आदि उच्च श्रणी के पात्रों के लिए भगवत् संबोधन का विधान है। राम न कपटवेषधारी रावण तथा दुष्यत न मर्त्य मारीच को भगवत् शब्द से ही संबोधित किया है। वृद्ध जनों के लिए 'तात' संबोधन विहित है। प्रसाद-विरचित स्कन्दगुप्त में कुमारगुप्त और चक्रपालित वृद्ध पर्णदत्त को 'तात' शब्द से संबोधित करते हैं।^१ व्यवसाय और जिल्प के आधार पर भी संबोधन का विधान है, 'चारुदत्त' में रदनिका, प्रतिज्ञा यौगन्धरायण में हंसक और निर्मुण्डक इसी परंपरा के नाम हैं। विदूषक संस्कृत नाटकों में हंसोड पात्र है और नायकों का अभिन्न सखा। वह 'वयस्य' शब्द से संबोधित होता है। 'आयुष्मान्' शब्द अपने से छोटे के लिए विहित है। अ० शा० में सूत दुष्यन्त को और स्कन्दगुप्त में वृद्ध पर्णस्त चक्रपालित को इसी मंगलवाचक शब्द से संबोधित करते हैं। कुमार को भर्तृदारक और युवराज को 'स्वामी' शब्द से संबोधन का विधान है। बौद्ध भिक्षुओं के लिए 'भ्रमणक' संबोधन का विधान है।^२ नाना संबोधों के आधार पर संबोधन की परंपरा का विकास नाटकों में हुआ है। पुरुषों के साथ महिलाएँ भी भारतीय नाट्य में अपनी महत्वपूर्ण भूमिका निभाती रही हैं। इसीलिए भरत ने उन संबोधों के आधार पर संबोधनों का विधान किया है।^३ तपस्विनी, दिव्यनारी, व्रतधारिणी, लिंगिनी और ब्राह्मणी आदि पूज्य नारी पात्रों के लिए 'भगवती' तथा 'आर्या' शब्द का विधान है। मा० अ० में राजा और वि० उ० में कचुकी आदि पात्र परिव्राजिका तथा तापसी को 'भगवती' शब्द से संबोधित करते हैं। स्व० वा० में वासवदत्ता तापसी को तथा अजातशत्रु में प्रसेनजित् मल्लिका को 'आर्या' शब्द से संबोधित करते हैं। राजपत्नियों के लिए राजा द्वारा 'देवी', 'प्रिये', निम्नस्तर के पात्रों द्वारा भट्टिनी या स्वामिनी संबोधन का विधान है। अविव्राहित राजकुमारियों के लिए, 'भर्तृदारिका' शब्द का प्रयोग विहित है। स्व० वा०, अविमारक एवं अन्य नाटकों में प्रचुर उदाहरण मिलते हैं। वेश्याएँ, सूत्रधार की नटी तथा नर्तकी आदि मनोरजनप्रिय कला-व्यवसायी महिला पात्रों के लिए आर्या, अञ्जुका तथा अत्ता आदि संबोधनों का विधान है। चारुदत्त, मृच्छकटिक के विभिन्न प्रसंगों तथा अन्य नाटकों की प्रस्तावना में इन पात्रों के लिए यथावसर उन आदरसूचक संबोधनों का प्रयोग मिलता है।^४ पारिवारिक सबंध सूत्रों में वर्तमान बहन, माता और सखी आदि नारी पात्रों के लिए पृथक्-पृथक् संबोधनों का विधान है। ये सारे संबोधन पुरुष एवं नारी पात्रों को उनकी सामाजिक प्रतिष्ठा, आचार-व्यवहार, कला एवं व्यवसाय के आधार पर एक विशिष्ट व्यक्तित्व प्रदान करते हैं।

पात्रों के नाम

भरत ने विभिन्न जातियों और सामाजिक स्तरों के पात्रों के लिए तदनुरूप नाम का भी विधान प्रस्तुत किया है। यह विधान मुख्य रूप से कल्पित पात्रों के लिए है, ऐतिहासिक या पौराणिक कथानकों के प्रसिद्ध पात्रों के लिए नहीं। ब्राह्मण पात्र के लिए 'शर्मा' और क्षत्रिय पात्र के

१. स्कन्दगुप्त, पृ० ११-१२।

२. चारुदत्त, अ० शा० प्रतिज्ञा यौग० और मृच्छकटिक के विभिन्न प्रसंग।

३. ना० शा० १७।७८-८०३।

४. अफ =

पृ० ७५ ७७ ८० १३३ विक्रमोर्वशी अंक ४ २

लिए 'वर्मा' का विधान है। पर प्रसिद्ध संस्कृत एवं प्राकृत नाटको में यह परंपरा परिलक्षित नहीं होती। प्रसाद के नाटको में ग्रहवर्मा, बंधुवर्मा और भीमवर्मा आदि नाम मिलते हैं। वैश्य के लिए 'दत्त' उपाधि का विधान है पर 'चाम्दत्त' व्यवसाय से वैश्य है जानि से ब्राह्मण ही। शूरपात्रो के लिए कर्मानुरूप नाम का विधान है। मृच्छकटिक का 'वीरक' तदनुरूप ही है। राजपत्नियो के लिए 'विजयवाचक' नाम का विधान है। पर संस्कृत एवं प्राकृत नाटकों में वासवदत्ता, पद्मावती और शकुन्तला आदि नाम तदनुरूप नहीं हैं। वेश्याओ के नाम आगे 'दत्ता, सेना और मित्रा' उपाधि का विधान है। मृच्छकटिक की वसन्तमेना का नाम तदनुरूप है। पात्रो के नामकरण के संबंध में भरत का विधान व्यापक और विस्तृत है। नाटककार उनसे कही-कही तो प्रभावित मालूम पड़ते हैं अन्यथा स्वतन्त्र वृत्ति से ही नामो का प्रयोग उन्होंने किया है।^१

नाट्य-प्रयोग : पाठ्य-गुण

पाठ्य वाचिक अभिनय का प्राण है। वाचिक अभिनय का प्रस्तुतीकरण 'पाठ्य' द्वारा ही सम्पन्न होता है। इसीलिए भरत ने 'पाठ्य-गुण' का विस्तृत विवेचन किया है। गुण शब्द 'धर्म' वाचक नहीं उपकरणवाचक है।^२ इसके अन्तर्गत पाठ्य के उपकारक तत्वों या उपकरणों का व्यापक विश्लेषण भरत ने प्रस्तुत किया है। यह पाठ्यरूप वाचिक अभिनय नाट्य का शरीर है, अन्य अभिनय इसी आधार पर परिपल्लवित होने है। पाठ्य के उपकारक उपकरण निम्नलिखित हैं—सप्तस्वर, तीन स्थान, चार वर्ण, दो काकु, छ अलकार तथा छ अंग।

'सप्तस्वर' के अन्तर्गत भरत ने यह प्रतिपादित किया है कि षड्ज, ऋषभ, गांधार सात स्वरों का विनियोग रसों के सदर्थ में हो। हास्य और शृंगार रसों के योग में मध्यम तथा पंचम स्वरों में तथा करुण रस में गांधार और निषाद तथा भयानक और बीभत्स में धैतव्य स्वर गायन का विधान है। स्थान के अन्तर्गत शिर, कण्ठ और उरस् परिगणित है। इन स्थानों से स्वरों का उत्थान होता है तथा काकु का प्रयोग भी। दूरस्थ पात्रों में शिर, किंचित् दूरी में कण्ठ और निकटस्थ पात्रों के साथ सवाद-योजना में उरस् का प्रयोग पाठ्य के प्रसङ्ग में होता है। वर्ण का उपयोग हास्य आदि के रसों के योग में होता है। ये चार हैं—उदात्त, अनुदात्त, स्वरित और कपित। हास्य और शृंगार में उदात्त, वीर, रौद्र और अद्भुत में उदात्त और कपित तथा करुण, बीभत्स, भयानक रसों में स्वरित और कपित वर्णों का विधान है। काकु तो पाठ्य-गुण का मानों प्राण है। काकु के द्वारा स्वर-वैचित्र्य होने पर अर्थ की नवीन भूमि का विस्तार होता है। साकांक्ष और निराकाक्ष दो भेद काकु के होते हैं। साकांक्ष प्रकरणादि की अपेक्षा करता है। इसमें तार से मन्द्र तक स्वर, अर्थ अनियत, उदात्त आदि वर्ण तथा उच्च आदि अलकार अपरिसमाप्त रहते हैं। पर निराकाक्ष में अर्थ नियत, वर्णालंकार परिसमाप्त, स्थान शिर और मन्द्र से तार तक स्वरों की योजना होती है इस काकु का जिह्वा द्वारा होता है उच्च दीप्त आदि तथा पाठ्य के सधि विच्छेद आदि के द्वारा काकु को ही दी जाती है^३

अलंकार के छः भेद होते हैं—उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत और विलंबित। 'अलंकार' भूषण वाचक नहीं पर्याप्त बोधक है। इनके द्वारा 'काकु' को पूर्णता प्राप्त होती है। दूरस्थित पात्रों के संवाद, विस्मय, वाधा और त्रासन आदि में उच्च स्वर में पाठ होता है पर पारस्परिक आक्षेप, कलह, क्रोध, आघर्षण, शौर्य और दर्प-प्रदर्शन के प्रसंग में दीप्त स्वर तथा निर्वेदग्लानि, चिन्ता उत्सुकता, दीनता, व्याधि और गाढ़ शास्त्र-प्रहार आदि में मन्द्र स्वर में पाठ होता है। इसी प्रकार विभिन्न भावदशाओं के संदर्भ में तदनु रूप स्वरों में पाठ का उपयुक्त विधान किया गया है। प्रयोक्ता पात्र का पाठ प्रकार सर्वथा भावदशा के अनुरूप हो।^१

'अंग' के भी छः भेद हैं—विच्छेद, अर्पण, विसर्ग, अनुबंध, दीपन और प्रशमन।^२

पाठ्य में विच्छेद विराम के कारण होता है। विराम अर्थदर्शक होता है। वह नाट्यार्थ के अनुरोध से होता है, वृत्त के कारण नहीं। विभिन्न दशाओं के अभिनय-प्रसंग में प्रयोक्ता पात्र के हस्तादि अङ्गोपाङ्ग व्यस्त रहते हैं, अर्थानुरोध से विराम का प्रयोग करने पर नाट्यार्थ पूर्णतया अनुभवगम्य होता है। अर्थदर्शक विरामों से युक्त और दृष्टि-समन्वित वाचिक अभिनय नाट्य को समृद्ध करता है।^३ अर्पण में प्रयोक्ता पात्र ऐसे मधुर गभीर स्वर में पाठ करता है कि सारी रण-भूमि उसके द्वारा अभिनीत भावों में समाहित हो जाती है। पात्र अपनी पाठ्यशैली द्वारा कवि-कल्पित समस्त संहानुभूति और संवेदना को अर्पित कर देता है। वाक्य की परिसमाप्ति में विसर्ग और पाठ्य की शृंखला न टूटने पर अनुबध होता है। दीपन में विभिन्न स्थानों से उत्थित स्वर उत्तरोत्तर दीप्त होता जाता है और प्रशमन में तारस्वर में उच्चरित स्वर क्रमशः मंद होता जाता है। इन अंगों के रसाश्रित प्रयोग का विधान भरत ने किया है। हास्य और शृंगार रसों में अर्पण, विच्छेद, दीपन और प्रशमन, करुणा में दीपन और प्रशमन, वीर, रौद्र और अद्भुत में विच्छेद, प्रशमन, दीपन और अनुबध तथा बीभत्स तथा भयानक रसों में विसर्ग और विच्छेद विहित हैं। इन रसाश्रित विभिन्न अंगों का प्रयोग भी तार, मध्य और मन्द्र नामक अलंकारों के आधार पर कण्ठ, शिर और उरस् आदि तीन स्थानों से होता है। मन्द्र स्वर से तार स्वर या तार स्वर से मन्द्र स्वर में सहसा पाठ नाट्यार्थ प्रतिरोधी होता है। पाठ्य के क्रम में द्रुत, मध्य और विलंबित आदि का रसाश्रित प्रयोग नाट्यार्थ को समृद्ध करता है।

भरत ने भाषा-विभेदों, संबोधन प्रणाली, पात्रों के नामकरण तथा वाचिक अभिनय की पाठ्यशैली का तात्त्विक निरूपण किया है। प्रयोक्ता पात्र कवि-रचित गद्य या पद्यबध को देव, जाति और मनोदशा के सदृश में तदनु रूप भाषा, लय, ध्वनि, विराम, स्वरों के आरोह-अवरोह, काकु और अर्पण आदि के सहारे नितात उपयुक्त रूप में पाठ करने पर वह एक विशिष्टत्व प्राप्त करता है और उसकी वाणी को भी सजीव अर्थवत्ता प्राप्त होती है जो अनुभूति के स्तर पर निर्व्यक्तिकला तथा परम आनन्द तथा महारस एवं महायोग्यता से आविष्ट होते हैं।

भाषा, संबोधन तथा पाठ्य-गुणों का गठन विश्लेषण करने पर भरत की प्रतिभा का अनुमान किया जा सकता है। उस युग में ही 'पाठ्यशैली' के क्रम में इतनी निपुणता प्राप्त की जा चुकी थी।

१. ना० शा० भाग-२, पृ० ३६२-३४।

२. ना० शा० भाग-२, पृ० ३६७-४०३।

३. विरामेषु प्रयत्नो हि निरूप्य कार्यं प्रयोक्तृभिः

सप्तम अध्याय

नाट्य का प्रस्तुतीकरण

१. पूर्वरंग
२. पात्रों की विभिन्न भूमिकाएँ
३. नाट्याचार्य और रंगशिल्पी
४. सिद्धि-विधान •

न तथाऽग्निं प्रदहति प्रभञ्जनसमीरितः ।
यथा ह्ययप्रयोगस्तु प्रयुक्तो दहति क्षणात् ॥

—ना० शा० ५।१७२

यादृशे यस्य यद्रूपं प्रकृत्या तस्य तादृशम् ।
वयोवषविधानेन कर्तव्यं प्रयुयुक्षुणा ॥
वर्णकेशछादितस्तत्र भूषणैश्चाप्यलकृतः ।
गांभीर्यौदार्यसम्पन्नो राजवतु भवेन्नरः ॥

—ना० शा० २४

समागतासु नारीसु वयोरूपवतीसु च ।
न दृश्यते गुणैर्युक्ता सहस्रेष्वपि नर्तकी ॥

—ना० शा० २४।११३

न शब्दो नैव च क्षोभो न चोत्पातनिदर्शनम् ।
सपूर्णता च रंगस्य सा सिद्धिर्देविकी स्मृता ॥



पूर्वरंग

पूर्वरंग का स्वरूप

भरत-प्रतिपादित पूर्वरंग से नाट्य-प्रयोग के शुभारम्भ पूर्व अनेक सागलिक और प्रायोगिक अनुष्ठानों का विधान प्रस्तुत किया गया है। इसमें मुख्यतः गीत, वाद्य, नृत्य और पाठ्य आदि का प्रयोग यवनिका के भीतर और बाहर होता है। उद्देश्य है, उपस्थित सामाजिकों का अनुरजन, मंगलाशंसा, प्रयोगपरीक्षण तथा कवि, काव्य एवं कथावस्तु का उपक्षेपण। भरत ने इन सब विधियों का 'पूर्वरंग' नाम इसीलिए रखा कि ये सब प्रयोगविधियाँ वास्तविक नाट्य-प्रयोग के पूर्व ही सम्पन्न हो जाती हैं।^१ उनकी दृष्टि से पूर्वरंग की विधियों का महत्त्व केवल अनुरजनात्मक ही नहीं अपितु प्रयोग के अभ्यासार्थ एवं परिचयात्मक भी है।

पूर्वरंग और आचार्यों की मान्यताएँ

आचार्य अभिनवगुप्त ने भरत-निरूपित पूर्वरंग के व्याख्यान के समर्थन में हर्ष और वार्तिककार के मतों को उद्धृत करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि रंग (शाला) पर पूर्व-प्रयोग के कारण ही यह 'पूर्वरंग' होता है।^२ दशरूपक के टीकाकार धनिक ने सामाजिकों की पूर्व-परितुष्टि के कारण ही इसे पूर्वरंग माना है।^३ इसी परम्परा में भावप्रकाशनकार शारदाचरण ने भी पूर्वरंग का विश्लेषण करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि पूर्वरंग की क्रियाओं के द्वारा नट-नटी आदि परस्पर अनुरजन करते हैं। सामाजिकों के लिए उसका प्रयोग अशतः ही होता

१. यस्माद्गते प्रयोगोऽयं पूर्वमेव प्रयुज्यते।

तस्मादयं पूर्वरंग ... ना० शा० ५।७ (शा० ओ० सी०)।

२. तेन पूर्वं रंगो पूर्वरंगः। अ० भा० भाग-२, पृष्ठ २०६।

३. पूर्वं च पूर्वरंगो

युत्थापनादौ पूर्वरंगता द० रू०

है क्योंकि उनकी बहुत-सी क्रियाओं का प्रयोग अन्तर्ग्रवणिका में होता है साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ की दृष्टि में पूर्वरंग का प्रयोग विघ्नोपशमन के लिए होता है परन्तु नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र की दृष्टि से 'पूर्वरंग' के प्रयोग में रजना ही हेतु है। वास्तव में विघ्नोपशान्ति के लिए स्तुतिपाठ और मङ्गलशंसा आदि तो श्रद्धालुओं की प्रतारणा के लिए ही हैं, इसीलिए उपेक्ष्य भी हैं।^३ पूर्वरंग के धार्मिक पक्ष की यदि उपेक्षा भी की जाय तो भी 'अन्तर्ग्रवणिका' में प्रयोज्य प्रत्याहार, अवतरण और परिघट्टन आदि नौ क्रियाओं तथा काव्योपशेषण आदि विधियों का सम्बन्ध तो विणुद्ध नाट्य-प्रयोग से है, उनकी उपेक्षा किस प्रकार की जा सकती है। अतः भरतनिरूपित 'पूर्वरंग' प्रयोग की दृष्टि से कदापि उपेक्ष्य नहीं है। इस सदर्भ में हमें अभिनवगुप्त की विचारधारा महत्त्वपूर्ण मालूम पड़ती है। उन्होंने पूर्वरंग की विधियों की तन्तुपट से तुलना करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि एक-एक सूत्र के संयोग में जिस प्रकार पट की रचना होती है, उस पट से अभ्यजन अपनी नग्नता पर आवरण देते हैं; उसी प्रकार गीत, वाद्य, नृत्य, पाठ्य-रूप एक-एक सूत्र को संयुक्त कर प्रयोक्ता नाट्य को समग्र रूप दे पाता है।^४ सफल नाट्यप्रयोग की अन्तिम परीक्षा इसी पूर्वरंग में होती है कि विद्वान् उस प्रयोग से परितुष्ट हो सकें। महाकवि कालिदास के अनुसार बिना सामाजिक परितोष के नाट्य का प्रयोग-विज्ञान साधु नहीं हो पाता, क्योंकि अतिशिक्षित प्रयोक्ताओं को भी अपनी सफलता पर सदेह बना ही रहता है।^५ पूर्वरंग नाट्य-प्रयोग के पूर्व की अन्तिम परीक्षाभूमि है, अतएव उपादेय भी है।

पूर्वरंग के विभिन्न अंग

भरत ने पूर्वरंग के उन्नीस अंगों का विवेचन करते हुए उन्हें दो भागों में विभाजित किया है। प्रत्याहार से आसारित तक नौ पूर्वरंग-विधियों का प्रयोग यवनिका के अन्तर्गत होता है। शेष दस पूर्वरंग-विधियों का प्रयोग यवनिका का उद्घाटन कर रङ्गपीठ पर होता है।^६ यवनिकान्तर्गत पूर्वरंग के नौ अंग निम्नलिखित हैं

- (१) प्रत्याहार (वाद्ययंत्रों का विन्यास),
- (२) अवतरण (गायक-गायिकाओं का निदेशन),
- (३) आरम्भ (सामूहिक परिगीत क्रिया का आरम्भ),
- (४) आश्रवणा (वाद्य-यंत्रों का सन्तुलन निर्धारण),
- (५) वक्त्रपाणि (वाद्य-यंत्रों का स्वर साधन),
- (६) परिघट्टना (तंत्री वाद्यों का स्वरसाधन),
- (७) संघोटना (कला-निर्धारण का अभ्यास),
- (८) मार्गासारित (विभिन्न वाद्य-यंत्रों का स्वर-समन्वय),

१. भा० प्र०, पृ० १६५, पं० १४-१६।

२. साहित्यदर्पण ६।१०।

३. नाट्यदर्पण, पृष्ठ १३८ (गा० ओ० सी०)।

४. प्रत्याहारादिकेन ह्यङ्गेन बिना गायनादि सामाग्र्यसंपत्तेः कथं नाट्यप्रयोगः।

नद्धोत्तन्तु तुरीयेमादेः विना शक्यः पटः कर्तुम्। अ० भा० भाग १, पृ० २०६।

५. अभिज्ञानशाकुन्तल, अंक १-४।

६. ना० शा० ५११ ११ (गा० ओ० सी०)

(६) आसारित (नर्तकियों के पादविन्यास की कला और लय का निर्धारण) ।

इन नौ प्रकार की पूर्वरंग-विधियों का सम्बन्ध मुख्य रूप से प्रयोक्ताओं से है। सामाजिकों के परितोष के लिए प्रयोक्ता सब वाद्य-यंत्रों का विधिवत् परीक्षण और सतुलन अंतिम रूप में करते हैं। इसमें प्रयोग पक्ष की प्रधानता है।^१

यवनिका के बाहर पूर्वरंग की प्रयोज्य विधियाँ

यवनिका को हटाकर पूर्वरंग की निम्नलिखित दस विधियों का प्रयोग होता है.—

- (१) गीतक (देवताओं का कीर्तन तथा लाडल-प्रधान),
- (२) उत्थापन (नांदी-पाठको द्वारा मंगलोत्सव का शुभारंभ),
- (३) परिवर्तन (सूत्रधार द्वारा चार बार परिक्रमा, इन्द्र की वदना तथा जर्जर की स्तुति),
- (४) नांदी (सूत्रधार द्वारा स्तुति वाचन, आशीर्वचन और मंगलाशंसा का पाठ),
- (५) चुप्कावकृष्ट (सूत्रधार द्वारा जर्जर श्लोक का पाठ),
- (६) रगद्वार (आगिक एवं वाचिक अभिनयों का सर्वप्रथम प्रयोग),
- (७) चारी (शृंगार रस का प्रसार),
- (८) महाचारी (रौद्ररस की अभिव्यजना),
- (९) त्रिगत (सूत्रधार, परिपाश्विक और विद्वपक द्वारा कथावस्तु के सम्बन्ध में कौतूहलपूर्ण कथोपकथन),
- (१०) प्ररोचना (काव्य का उपश्लेष, काव्यवस्तु का निरूपण तथा कविकीर्तन द्वारा सामाजिकों में अभिरुचि का जागरण)।^२

इन दसों विधियों द्वारा मंगलाशंसा तथा काव्यार्थ-सूचन मुख्य रूप से होता है।

पूर्वरंग की उपयोगिता

पूर्वरंग के इन दो प्रकारों से यह स्पष्ट हो जाता है कि इसकी विधियाँ धार्मिक क्रियाओं की अपेक्षा नाट्य-प्रयोगपरक अधिक हैं। आरंभिक नौ विधियाँ मूलतः प्रयोक्ताओं को लक्ष्य करती हैं और यवनिका के बाहर की दसों विधियों में स्तुति, आशीर्वचन तथा मंगलाशंसा रहती है। उसमें भी नाट्य-प्रयोग, उसकी कथावस्तु एवं कविनाम-गुणकीर्तन की प्रधानता रहती है। अतः पूर्वरंग नितान्त धार्मिक एवं मांगलिक अनुष्ठान मात्र नहीं, रंग के पूर्व प्रयोज्य नाट्य-वस्तु की प्रमुख भूमिका है वह। पूर्वरंग के विभिन्न अंगों की संख्या के सम्बन्ध में आचार्यों में ऐकमत्य नहीं है। अभिनवगुप्त, शारदातनय और सागरनदी ने अन्य अतिरिक्त अंगों का विवरण प्रस्तुत करते हुए 'नांदी' की प्रधानता का उल्लेख किया है।^३ बहुत से आचार्य तो नांदी के अतिरिक्त

१ ना० शा० ५।८-१५ (गा० ओ० सी०)।

२ ना० शा० ५।२१-३० (गा० ओ० सी०)।

३ अ० भा० भाग-१, पृ० २१०,

यद्यप्यंगानि भूयांसि पूर्वरंगस्य नाटके तत्राप्यवश्यं कर्तव्या नांदीविष्णुभशान्तये । भा० प्र०, पृ० १६६,
नांदी पूर्वरंगस्याग ना० ल० को० प० ११२५

य अर्गों को अनावश्यक मानते हैं। नाट्योत्पत्ति के प्रसंग में भी ब्रह्मा ने पूवरग के अर्गों में केवल नादी का ही उल्लेख किया है ^१ ८ में नादी के नियम प्रयोग का भी बहुत स्पष्ट विधान है। दोनों प्रकार की पूर्वरंग-विधियों के विश्लेषण से यह सिद्ध हो जाता है कि मुख्यतः प्रथम नौ विधियों का गीत-वाद्य एवं नृत्य-प्रयोग से सम्बन्ध है। शेष दस में कुछ तो आशीर्वचनात्मक हैं तथा अन्य कवि, प्रयोग, कथावस्तु एवं कविकीर्तन आदि से सम्बन्धित हैं। अतः प्रयोग की दृष्टि से पूर्वरंग का महत्त्व है।

नादी का भरत-निरूपित स्वरूप

भरत के अनुसार 'नादी' आशीर्वचन-युक्त पूर्वरंगकालीन मांगलिक अनुष्ठान है। इसमें देव, राजा और ब्राह्मण आदि की स्तुति तथा दर्शक, कवि और प्रयोक्ता आदि के लिए मंगलकामना का विधान होता है। दर्शक और प्रयोक्ता आदि के लिए यह मांगलिक अनुष्ठान नित्य रूप से अपेक्षित है। भरत ने पूर्वरंग का प्रयोग प्रस्तुत करते हुए नादी का भी पाठ प्रस्तुत किया है। उस पाठ से नादी की मांगलिक भाव-भूमि का बड़ा ही सुन्दर परिचय मिलता है। देव, ब्राह्मण, द्विजाति आदि की वंदना के उपरान्त, 'राजा के सुशासन, राष्ट्र का प्रवर्धन, रंग की आशा-वृद्धि, काव्य-रचयिता का धर्म और यश तथा देवताओं के प्रीति-वर्धन की' मंगलकारी और मनोहारी कल्पना की गई है।^२ भरत की दृष्टि से नादी के द्वारा देव, नृप, प्रजा, कवि, प्रयोक्ता और प्रेक्षक आदि उस मांगलिक सूत्र में माला-पुष्प की तरह अनुस्यूत हो जाते हैं। इसीलिए भरत ने इसकी सर्वाधिक उपयोगिता और नित्यता का अनुशासन किया है।

नादी के देवता चन्द्र और नाट्य-रस

नादी के अधिष्ठाता देवता चन्द्र है, वे उसके अनुष्ठान से आनन्दित होते हैं।^३ सोम-जय की आशंसा भी इसमें रहती है, परन्तु चन्द्रवन्दना के मूल में नाट्य-रस के आनन्द की प्रतीकात्मकता का सहज बोध होता है। चन्द्र रसेश्वर है, रसाधार हैं, और नाट्य का प्रतिपाद्य 'रस' है, रस ही नाट्य है और आनन्दरूप भी है। इस तरह नादी, चन्द्र की रसायन्तता और नाट्य की रसमयता इन तीनों का नादी द्वारा ही एक बिन्दु पर समन्वय होता है। शारदातनय तथा सागरनदी ने नादी के साथ 'रसेश्वर चन्द्र' के सम्बन्ध की परिकल्पना को आनन्द का प्रतीक स्वरूप प्रतिपादित किया है।^४ उपनिषदों में भी रस को आनन्दरूप प्रतिपादित किया गया है। उसी रसायन्तता से जीवात्मा जब अधिष्ठित हो जाता है तब वह आनन्दरूप ब्रह्म में लीन हो जाता है।^५ इस व्यापक परिवेश में भरत द्वारा प्रतिपादित और प्रयुक्त 'नादी' का मांगलिक अनुष्ठान आनन्दमूलक है, नाट्य भी आनन्दमूलक है। उससे प्रीत देवता चन्द्र भी रसेश्वर है।

१. पूर्व कृतमया नादी ह्याशीर्वचनसंयुता। ना० शा० १।५६, (गा० ओ० सी०)।

२. ना० शा० ५।१०५-१०६ (गा० ओ० सी०)

३. ना० शा० ५।४६ (गा० ओ० सी०)।

४. चन्द्रायत्ततया नाट्ये प्रवृत्ते रससंपदाम्। ना० प्र०, पृ० १६७, पं० ६।

किं कलं स्याद् साधारत्वाच्चन्द्रमसस्तत् प्रीतिमुलभाः रससंपत्तय इति। ना० ल० को, पृ० ४८।

५. रसो वै स यद्य मानदी मयि उपनिषद्

‘यह आनन्द का रस देव, नृप, राष्ट्र, कवि, प्रेक्षापति, प्रयोक्ता और प्रजामात्र को आप्लावित कर दे’, नांदी में यह सगलकामना अधिष्ठित रहती है।’ सूनत विश्वदेवता का यह अमर विश्व-काव्य आनन्दमूलक है, कवि की मानसी सृष्टि यह नाट्य या काव्य भी आनन्दमूलक है। उन आनन्दमूलक नाट्य-प्रयोग का शुभारंभ आनन्दशीलता के प्रतीक नांदी के मांगलिक अनुष्ठान से होता है।

नांदी और आचार्यों की सान्प्रताएँ

भरत के नादी-संबंधी इसी मूल विचार का उपवृहण परवर्ती आचार्यों ने भी किया है। आदिभरत, अग्निपुराण, भावप्रकाशन, नाट्यप्रदीप, रसार्णवमुधाकर और साहित्यदर्पण आदि ग्रन्थों में नांदी का विवेचन भरतानुप्राणित है।

राघवभट्ट की टीका में उद्धृत आदिभरत के मत भरत के विचारों के बहुत ही निकट-वर्ती है। यद्यपि नांदी के द्वारा ही काव्यार्थ का सूचन भी होता है, ऐसा स्पष्ट उल्लेख है। पदे की संख्या आठ या दस होती है।^१

अग्निपुराण में प्राप्त नांदी की परिभाषा प्रायः हर दृष्टि से भरतानुसारी है। परन्तु भरत के अनुसार नांदी का पाठ सूत्रधार करता है और अग्निपुराण के अनुसार नांदी के बाद सूत्रधार का प्रवेश होता है।^२ भाम के नाटक इसी परंपरा के हैं। नांदी के अन्त में सूत्रधार प्रवेश करता है।^३ भावप्रकाशन और नाट्यप्रदीप में नांदी की ऐतिहासिक व्याख्या की गई है। जगत-पति वृषाक शिख के नृत्यकाल में उपस्थित वृषनदी की पूजा के साथ इस नांदी के सम्बन्ध का अनुमान किया गया है। ‘नांदी’ सभ्यों को आनंदित करती है या नाट्यारंभ में नांदी के द्वारा ‘नंदन’ होता है इस प्रकार की व्युत्पत्ति की कल्पना की गई है।^४ नाट्यप्रदीप की ‘नांदी-संबंधी’ व्युत्पत्ति में काव्योपम सौन्दर्य है। सज्जनरूपी समुद्र की हमिनी-सी नांदी कविगण, कुशीलव एवं सभ्यों का ‘नंदन’ करती है अतएव वह नांदी है।^५ रसार्णवमुधाकर और नाटक लक्षण रत्नकोष में नांदी का विवेचन नितान्त भरतानुसारी है। रसार्णवमुधाकर में ‘दसपदी’ नांदी का उल्लेख अग्निपुराण की परंपरा में है। नाटक लक्षण कोष में नांदी का पाठ सूत्रधार द्वारा ही होता है। वादरायण और शातकर्णी जैसे प्राचीन आचार्यों के नाम में भरतानुरूप मतों के उद्धरण प्रस्तुत हैं।^६ प्रतापरेड्डी में नांदी का विवेचन राघवभट्ट की टीका में उद्धृत आदिभरत की परंपरा में है। नांदी के द्वारा काव्यार्थसूचन भी होता है। भरत में इनकी विलक्षणता यह है कि ये नांदी को

१. राष्ट्रं प्रवर्धता चैव रगस्थाशा समृद्धयतु।

प्रेक्षाकर्तुः महान् धर्मो भवतु ब्रह्माभाषितः। ना० शा० ५।१०४-१०८ (गा० ओ० सी०)।

२. आशीः नमस्क्रिया रूपः श्लोकः काव्यार्थसूचकः।

नांदीति कथ्यते ... अभिज्ञानशाकुन्तलः राघवभट्ट की टीका, पृ० ५ (नियोज्यसागर)।

३. अग्निपुराण ३३८।६-१०।

४. नांघन्ते प्रविशति सूत्रधारः। स्वप्नवा०, चारुदत्त की आरंभिक पंक्ति।

५. भा० प्र०, पृ० १६६-१६७।

६. नदति काव्यानि कवीन्द्रवर्गा कुशीलवा पारिषदस्य सप्त

वार्हस पदो तक का मानते हैं वार्हस पदो की नादी का उदाहरण भी उन्होंने प्रस्तुत किया है प्रस्तुत नादी श्लोक के द्वारा प्रतापसुद्ध की राज्यलक्ष्मी की मंगलकामना तथा प्रतापसुद्ध द्वारा लक्ष्मी प्राप्ति रूप नाटक के प्रयोजन की सूचना भी दी गई है।^१ आचार्य विश्वनाथ ने नांदी की प्रमुखता को स्वीकार करते हुए भी रगद्वार नामक 'पूर्वरग' के अग को अधिक महत्त्व दिया है। उनकी दृष्टि से नादी तो कवि-कर्तव्य नहीं, प्रयोक्ता का प्रतिपाद्य है। विक्रमोर्वशी में 'दिवाना-मिदम्'... 'यह श्लोक नांदी नहीं 'रगद्वार' है, क्योंकि रगद्वार से ही कवि-निर्मित नाट्य का आरम्भ होता है। अपने तर्क के समर्थन में किसी प्राचीन आचार्य का मत भी उद्धृत किया है।^२

भास के नाटक और नांदी

आचार्य विश्वनाथ के मत के संदर्भ में भास की नाट्यशैली विशेष रूप में विचारणीय है। भास के नाटकों में नांदी का प्रयोग नहीं है। सूत्रधार ही नाटक का आरम्भ करता है नांदी के अन्त में।^३ यद्यपि भास-प्रयुक्त 'नाखते' गद्य के अर्थ की यह भी परिकल्पना की गई है कि मंगल-सूचक मगाडो के बजने के बाद सूत्रधार का प्रवेग होता है। पर यह निर्विवाद नहीं है। इस दृष्टि से 'स्वप्नवासवदत्तम्' में दो आरम्भिक पक्तियाँ बहुत महत्त्वपूर्ण हैं, क्योंकि उसमें बलराम की वदना की गई है और मुद्रालंकार की सहायता से नाटक के उदयन, वासवदत्ता, पद्मावती और विदूषक जैसे प्रधान पात्रों का भी उल्लेख किया है।^४ नांदी के देवता चन्द्र है और उक्त श्लोक में नवोदित चन्द्र का भी उल्लेख है। व्यापक दृष्टि से विचार करने पर 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' और 'विक्रमोर्वशीयम्' के प्रथम श्लोक भी नांदी ही हैं क्योंकि इन दोनों में भी आशीर्वचन और मंगलकामना का विधान है। भास के प्रायः कई नाटकों में नारायण के अनेक रूपों का स्मरण किया गया है।^५ नांदी का स्पष्ट प्रयोग न होने पर भी आशीर्वचनात्मिका नांदी की सत्ता भास के कुछ नाटकों में भी वर्तमान है। अतः विश्वनाथ के मत से सहमत होना सम्भव नहीं है।

भरत एवं अन्य आचार्यों द्वारा प्रस्तुत नांदी-संबन्धी मान्यताओं में स्पष्ट अन्तर यह है कि भरत नांदी को मुख्यतः मंगलविधायिनी विधि मानते हैं, जबकि उत्तरवर्ती आचार्यों ने काव्यार्थ-सूचन का भी दायित्व उस पर डाल दिया है। भरत ने काव्यार्थसूचन के लिए 'त्रिगत' और 'प्ररोचना' नामक पूर्वरग के अगो का विधान किया है। आचार्यों की इस मान्यता के मूल में ऐतिहासिक कारण है। परवर्ती काल में नाट्य-प्रयोग की जटिल विधियाँ शिथिल हुईं और पूर्वरग के एकाध अंग का ही प्रयोक्ता प्रयोग करने लगे।

नांदी का पाठ और भव्य वातावरण

नांदी की पृष्ठभूमि के रूप में चारों 'परिवर्त' का जो भव्य रूप भरत ने प्रस्तुत किया है उससे नाट्य-प्रयोग के शुभारम्भ काल में अत्यन्त मनोहर वातावरण का सृजन होता है। रक्षामंगल-

१. प्रताप सुदीयः पृ० १३१-१३२।

२. साहित्यदर्पण ६।११ तथा उसका गद्य भाग।

३. भास के स्वप्न०, चारुदत्त आदि नाटक की स्थापना द्रष्टव्य।

४.

१म्

पद्मावतीर्ष्यो वसतकनौ मुनी पागम् स्वप्न० अंक ११

संस्कृत, शुद्ध-वस्त्र-शोभित, सुन्दर मन और अद्भुत दृष्टि के साथ सूत्रधार का प्रवेश मध्यलय के रंगशाला पर होता है। मंगल-कलश और जर्जर-धारण किए हुए सौष्ठव अंग से पुरस्कृत परिपाश्विक साथ रहते हैं। उन दोनों के मध्य सूत्रधार मध्यलय में ही पाँच बार चरण-विन्यास करता हुआ रंगपीठ के मध्य में पुष्पाजलि का विमर्जन करता है। इसी शैली में अन्य तीनों परिवर्तनों में भी शुद्धि, वंदना, जर्जरपूजा एवं पुष्पविसर्जन के अनेक भव्य नाटकीय आयोजन होते हैं। इसी शोभा, शृंगार, शुद्धि और पवित्रता के चित्ताकर्षक वातावरण में नांदी का प्रयोग होता है।^१

नांदी का उत्तरवर्ती अनुष्ठान

नांदी के मांगलिक अनुष्ठान के उपरान्त शुष्कावकृष्ट, रणद्वार, शृंगाररसयुक्त 'चारी', रौद्ररस-युक्त 'महाचारी', 'त्रिगत' एवं 'प्ररोचना' का प्रयोग होता है। अन्तिम दो अंगों का सम्बन्ध प्रयोज्य नाट्यवस्तु से है। त्रिगत में सूत्रधार, परिपाश्विक और विद्वपक द्वारा कथावस्तु में सवधिन पर असंबद्ध प्रायः परिहासपूर्ण कथोपकथन की ऐसी योजना होती है कि सूत्रधार जैसे सुसंस्कृत पात्र के ओठों पर भी मृदुल हास्य थिरक उठता है।^२ 'प्ररोचना' का नाम अन्वर्थ है। नाट्य-प्रयोग की सिद्धि के लिए प्ररोचना में काव्योपक्षेपण होता है।^३ यह प्ररोचना 'भारती' वृत्ति के भेदों में से एक है। अभिनवगुप्त ने भारती-वृत्ति के भेद प्ररोचना को भी नांदी के रूप में ही स्वीकार किया है।^४ नांदी तथा भारती का भेद प्ररोचना दोनों ही मंगलविजयाशंसिनी है। परन्तु भरत ने प्ररोचना द्वारा काव्योपक्षेपण का विधान किया है। यह नांदी के उपरान्त प्रयुक्त होनी है पर उस पर उसका प्रभाव वर्तमान रहता है। वस्तुतः प्ररोचना तो नांदी और आमुख या प्रस्तावना के मध्य की सुनहली शृंखला है।

स्थापना या प्रस्तावना

प्रस्तावना नाट्य-प्रयोग का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अंग है। नांदी यदि नाट्य-प्रयोग का मांगलिक अनुष्ठान है तो प्रस्तावना कवि, काव्य, नाट्य-प्रयोग और प्रयोक्ता के परिचय का प्रवेश-द्वार है, जहाँ प्रस्तावक या स्थापक नाट्य-सृष्टि के हेतु-भूत प्रधान अंगों का सकेतात्मक या प्रत्यक्ष परिचय प्रेक्षकों के समक्ष प्रस्तुत करना है। इस स्थापना के नाम के सम्बन्ध में शास्त्रीय ग्रन्थों में बड़ा भ्रम फैला हुआ मालूम पड़ता है। तीन नाम सामान्यतया इस संबंध में अधिक प्रचलित हैं—स्थापना, प्रस्तावना और आमुख। भरत ने स्वयं भी इन तीनों नामों का उल्लेख किया है।^५ पञ्चम अध्याय में प्रस्तावना या स्थापना की पृथक् कार्य-विधि का उल्लेख बहुत स्पष्ट नहीं है, परन्तु उपर्युक्त स्थान के गहन विस्लेषण से ऐसा मालूम पड़ता है कि स्थापना के अन्तर्गत कवि नाम-कीर्तन होता था तथा के का उपक्षेपण^६ भरत ने स्थापक प्रवेश का उल्लेख

किया है तथा प्रस्तावक के निष्क्रमण का । स्थापना शब्द का स्पष्ट प्रयोग इस सदम में नहीं किया है। अतः यह अनुमान किया जा सकता है कि स्थापना और प्रस्तावना सम्भवतः यदि पर्यायवाची न भी हो तो एक-दूसरे के पूरक अवश्य है। अन्यत्र २०वे अध्याय में भारती वृत्ति के भेदों का विवेचन करते हुए आमुख और प्रस्तावना इन दोनों का समानार्थक शब्द के रूप में उल्लेख किया गया है।^१ अतः स्थापना, प्रस्तावना और आमुख ये तीनों शब्द नादी के उत्तरवर्ती कवि-नामगुण-कीर्तन एवं काव्यवस्तु के उपक्षेपण आदि के लिए ही प्रयुक्त होते हैं। इन तीनों द्वारा पूर्वरंग की तीन भिन्न विधियों का प्रयोग नहीं होता है तथा स्थापना या प्रस्तावना का प्रयोक्ता सूत्रधार के गुण और आकृति के तुल्य 'स्थापक' होता है पर वह 'स्थापक' सूत्रधार से भिन्न होता है, यह स्पष्ट रूप से उल्लेख भरत के नाट्यशास्त्र में नहीं मिलता। अभिनवगुप्त ने भरत के मन्तव्य को स्पष्ट करने हुए प्रतिपादित किया है कि स्थापना का 'स्थापक' या प्रस्तावक 'सूत्रधार' ही पूर्वरंग (नादी) का प्रयोग करके स्थापक के रूप में प्रवेश करता है। स्थापक और सूत्रधार दोनों की भिन्न-कर्तृता को वे स्वीकार नहीं करते।^२

प्रस्तावना की विधि

भरत के अनुसार स्थापक सूत्रधार के गुण और आकृति के तुल्य होता है, वह उसी के समान नौष्ठबांग से पुरस्कृत हो वैष्णव स्थान तथा मध्यलय में रंगपीठ पर प्रवेश करता है। उसके प्रवेश करते ही रंगमंडप के प्रमादन के लिए देव, ब्राह्मण आदि की प्रशंसायुक्त, शृंगार या वीररस प्रधान नाना-भाव सपन्न श्लोक का पाठ होता है। तदनंतर स्थापक कवि-नाम-गुणकीर्तन करता है। पुनश्च भारती वृत्ति की उद्घात्मक या अवगलित आदि विभिन्न शैलियों में काव्योपक्षेपण होता है।^३ इस रूप में काव्य का उपक्षेपण कर काव्य का प्रस्तावक रंगभूमि से बाहर चला जाता है।

सम्भव है, भरत के काल में पूर्वरंग-विधियों के विस्तृत प्रयोग के कारण सूत्रधार और स्थापक भिन्न व्यक्तित्व रहे हों। इसीलिए दोनों के लिए पृथक् कार्य-विधियाँ निर्धारित हैं। परन्तु नाट्यन्त पूर्वरंग, आमुख एवं प्रस्तावना आदि के पृथक् प्रयोग की शैली प्राचीन नाट्य-परम्परा में रही होगी। कालांतर में वह विलुप्त हो गयी। अभिनवगुप्त की विचारधारा में हमें उसी का प्रतिफलन परिज्ञित होता है।

भारतेन्दु और प्रसाद के नाटक तथा पूर्वरंग

पूर्वरंग की विधियों में नादी और प्रस्तावना की प्रधानता रही है। संस्कृत के भामोत्तर प्रायः सब नाटकों में नादी के उपरान्त प्रस्तावना का प्रयोग अवश्यमेव हुआ है। यहाँ तक कि

सुवाक्यमधुरैः श्लोकैः नाना भाव रसान्वितैः ।

प्रस्ताव रंगं विधिवत् कर्त्तव्यं च कीर्तयेत् ।

प्रस्तावना रतः कुर्यात् काव्यप्रख्यापनाश्रयाम् ।

उद्घात्यकादिकर्तव्यं काव्योपक्षेपणाश्रयाम् ॥ ना० शा० ५।१६१-१६६ (गा० ओ० सी०) ।

१. आमुखं तत्तु विज्ञेयं बुधैः प्रस्तावनाऽपि ता । ना० शा० २०।३१ (गा० ओ० सी०) ।

२. सूत्रधार एव स्थापक इति पूर्वरंग प्रयुज्य स्थापकः सर्व प्रविशेदिति न भिन्नकर्तृता
भा० भा० भाग १ पृ० २४८

भारतेन्दु और प्रसाद के आरम्भिक नाटका में भी नादी और प्रस्तावना का प्रयोग हुआ है प्रसादजी के उत्तरवर्ती नाटको में यह प्राचीन नाट्य-परंपरा लुप्त हो गई। 'कल्याणी-परिणय' नामक एकांकी में भी नादी-पाठ का स्पष्ट विधान है। यही एकांकी नाटक 'चन्द्रगुप्त' नाटक के विकास का आधार बना। हमारा आशय यही है कि पूर्वरंग प्राचीन भारतीय नाटको के लिए तो उपयोगी माना जाता ही था, उन्नीसवीं-बीसवीं सदी में यूरोपीय नाट्यकला से प्रभावित हिन्दी के ये प्राचीन नाटक इस परंपरा से प्रेरणा ग्रहण कर रहे थे।^१

पूर्वरंग के भेद

आशीर्वचनात्मिका नादी तथा कवि, काव्य एवं नाट्य-प्रयोग की भूमिका-रूप प्रस्तावना ये दोनों ही पूर्वरंग की अत्यन्त महत्वपूर्ण विधियाँ हैं। प्रथम के द्वारा भगल-विजय की आशंसा होती है और दूसरे के द्वारा प्रेक्षक प्रयोग के समीपवर्ती होता है। दोनों के दो उपयोग हैं। परन्तु इन दो के अतिरिक्त रंगद्वार, चारी और महाचारी आदि का भी बहुत महत्व है। उन्हीं के द्वारा तो गीत-वाद्य और नृत्य की भव्यता का सृजन होता है। इसीलिए भरत ने इस पूर्वरंग के चार भेदों की परिकल्पना की है।

पूर्वरंग के ताल-लयाश्रित भेद

भरत ने पूर्वरंग के विविध अंगों का विवेचन करते हुए ताल और लयाश्रित दो भेदों की भी परिकल्पना की है—चतुरस्र और त्र्यम्ब। चतुरस्र पूर्वरंग में हस्त और पाद को कला, ताल और लयाश्रित १६ पात होते हैं और त्र्यम्ब पूर्वरंग में इसकी संख्या १२ हो जाती है।^२ अन्यथा दोनों ही पूर्व रंगों में कोई अन्तर नहीं होता। पाद्य, गति-प्रचार, ध्रुवा और ताल आदि का प्रयोग त्र्यम्ब में संक्षिप्त होता है और चतुरस्र में किंचिद्विस्तृत। वस्तुतः पूर्वरंग की सारी योजना को शुद्ध पूर्वरंग की सजा दी गई है। शुद्ध पूर्वरंग में भारती वृत्ति उपाश्रित रहती है, इसमें गीत और नृत्य का प्रयोग बहुत न्यून रहता है।^३ पूर्वरंग के तीन रूपों का हमें परिचय प्राप्त होता है, त्र्यम्ब, चतुरस्र और शुद्ध। तीनों एक-दूसरे के पूरक हैं, शुद्ध पूर्वरंग होने में भारती वृत्ति का ही प्रयोग होता है। अतः भाषा की दृष्टि से पूर्वरंग में संस्कृत भाषा की प्रधानता और प्राकृत भाषा के प्रयोग की सम्भावना कम रहती है। त्र्यम्ब और चतुरस्र भेद मुख्यतः हस्त-प्रचार और गति-प्रचार पर ही आधारित हैं।

गीत-वाद्याश्रित चित्र पूर्वरंग

इन तीन भेदों के अतिरिक्त पूर्वरंग के एक और भी भेद की परिकल्पना भरत ने की है वह है चित्रपूर्वरंग। चित्रपूर्वरंग में गीत और नृत्य की योजना विशेष रूप से रहती है। नादी-पदों के प्रयोग के क्रम में रंगपीठ पर एक ओर शुभ्र पुष्पों की वर्षा होती रहती है और दूसरी ओर

१. सत्य हरिश्चन्द्र (भारतेन्दु हरिश्चन्द्र), प्रस्तावना भाग, सज्जन (जयशंकर प्रसाद), प्रस्तावना भाग, हिन्दी नाटक उद्भव विकास, पृ० २१४ १५ तथा पृ० २०२ 'डॉ० रसराय ओझा'।

२. ना० सा० ५ १४४ १४५ (गा० ओ० मी०)

नर्तकियाँ ताल-लयान्निष्ठ गीत और नृत्य की मधुर गज से दशकों को मन्त्रमुग्ध करती हैं। देवियाँ अपने अर्गों को समलकृत कर नृत्य की रसमयी मुद्राओं का प्रदर्शन करती हैं। इन्हीं गान और नृत्य की विधियों के योग से वही शुद्ध पूर्वरंग चित्रपूर्वरंग के रूप में परिणत होता है।

चित्रपूर्वरंग और शिव के ताण्डव नृत्य

चित्रपूर्वरंग की सर्जना में नृत्य के प्रवर्तक शिव का बड़ा महत्त्व है, क्योंकि मूलतः भरत ने शुद्ध पूर्वरंग की ही योजना की थी।^१ उस शुद्ध पूर्वरंग का प्रयोग शिव ने देखा और इसमें अधिक रसमयता के सृजन के लिए नृत्त के प्रयोग का विधान किया। तण्डु को आदेश देकर भरत को नृत्य की शिक्षा दिलवायी। यह पूर्वरंग-विधि नाना 'करण' और 'अगहारो' से विभूषित होने के कारण ही 'चित्रपूर्वरंग' के रूप में विख्यात है।^२ अभिनवगुप्त ने चित्रपूर्वरंग के उद्भव के सम्बन्ध में अपना मन्तव्य स्पष्ट कर दिया है कि भरत ने मूलतः पूर्वरंग में नृत्य की योजना नहीं की थी, परन्तु शिव-निर्दिष्ट नृत्य की योजना के कारण उसे वैचित्र्यकारक कहा गया और वह चित्रपूर्वरंग के रूप में स्वीकृत हुआ।^३ पूर्वरंग में वैचित्र्य-सृजन के लिए 'ताण्डव' अथवा 'लास्य' नृत्यों का प्रयोग होता है।

गीत-वाद्य-नृत्त का संतुलित प्रयोग

भरत ने यह अनुमान किया कि यदि नाट्य-प्रयोग से पूर्व गीत और नृत्त का प्रयोग आवश्यकता से अधिक किया जाय तो प्रेक्षक खिन्न हो जायेंगे और शेष प्रयोग में उनकी रुचि नहीं रह जायेगी। अतः चित्रपूर्वरंग के विवेचन के क्रम में यह भी स्पष्ट निर्देश दिया है कि गीत, वाद्य और नृत्त के अतिशय प्रयोग से अभिप्रेत भावों और रसों का उद्बोधन न हो सकेगा। गीत-वाद्य एवं नृत्त का पूर्व-रंग में प्रयोग उतना ही हो कि वह रागजनक ही हो, खेदजनक नहीं।^४ अतः पूर्व-रंग को 'चित्र' रूप देते हुए 'गीतावाद्यनृत्त' का संतुलन अपेक्षित है। गान, वाद्य और नृत्त का संतुलित प्रयोग होने पर ही प्रधान नाट्य-प्रयोग के प्रति उत्तरोत्तर अभिरुचि जाग्रत होती है और उसमें रागजनकता भी रहती है।

वस्तुतः आरम्भ के नौ यवनिकान्तर्गत पूर्वरंग के अंगों का उपयोग तो नाट्य-प्रयोग को पूर्ण सफल बनाने का महान् समारम्भ ही है। आधुनिक नाट्य-गृहों में भी पहले से गानवाद्य का समारम्भ होता रहता है। उन सबके विवरण का महत्त्व प्रयोक्ताओं की दृष्टि से है। वाद्य-यन्त्र, पात्रों का निवेशन, हस्तपाद-प्रचार आदि सब पूर्णतया अन्तिम रूप से परीक्षित हो जायें। इस विषय के विश्लेषण से भरत की सूक्ष्म प्रयोग-दृष्टि का परिचय प्राप्त होता है। पूर्वरंग के शेष दस अंग तो दर्शकों से सम्बन्धित हैं। नादी से ही नाट्य-प्रयोग का आरम्भ हो जाता है। प्रस्तावना तो

१. ना० शा० ४।१२-१८।

२. ना० शा० ४।१५।

३. अ० भा० भाग २, पृ० ८७।

४. कार्योनाति प्रसंगोऽत्र नृत्तगीत विधि प्रति। गीतवाद्ये च नृत्ते च प्रवृत्तेऽति प्रसंगतः।

खेदोमवेत् प्रयोक्तृणां प्रेक्षकाणां तथैव च स्मिन्नानां रसमावेबु नोपजायते

एवं शेषप्रयोगस्तु न रागजनको मवेत् ना० शा० ५।१५। ६०

नाट्य-प्रयोग का मानो प्रथम चरण है। नादी और प्रस्तावना के सम्बन्ध में आचार्यों में परस्पर मतभेद भी कम नहीं है।

भरत की विचार-दृष्टि नितान्त स्पष्ट है। नादी का प्रयोग सूत्रधार करता है, प्रस्तावना का स्थापक। परन्तु परवर्ती आचार्यों में जो भ्रम और सन्देह की सहरे उठती हुई मालूम पड़ती हैं, उसके कारण है—नाट्य-प्रयोग का उत्तरोत्तर ह्रास तथा भरतकालीन अनेक आडम्बरपूर्ण विधियों के संक्षेपण का प्रयास। आचार्य विश्वनाथ ने तो स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि उनके काल में पूर्वरंग की विधियों का इतना विस्तृत प्रयोग न होने के कारण सूत्रधार ही 'स्थापन' भी करता है। भास प्राचीन नाटककार होते हुए भी नादी का तो प्रयोग करते ही नहीं, सूत्रधार द्वारा नाटक का आरम्भ करते हैं, कवि-कीर्तन या काव्योपक्षेपण नहीं।

वस्तुतः प्राचीन नाट्यशास्त्र और नाट्य-साहित्य का एतत्सम्बन्धी प्राप्त रूप जितना रोचक है उतना ही महत्वपूर्ण भी। इसमें सन्देह नहीं कि भरत ने जितनी स्पष्टता और विणदता से इस विषय का विवरण प्रस्तुत किया है उतना अन्य आचार्यों ने नहीं। हाँ, आमुख के मन्दर्भ में नाट्य-ग्रन्थों के आधार पर अनेक नवीन भेदों की परिकल्पना की गई है। नि सन्देह प्रस्तावना की समृद्ध शैली का परिचय प्राप्त होता है। परन्तु वह उन आचार्यों का मौलिक चिन्तन नहीं है, उसका स्रोत तो नाट्यशास्त्र या और गौण रूप से भरतोत्तर रूपक साहित्य भी।

अतः पूर्वरंग की प्रकल्पना नितान्त मौलिक और विचारोत्तेजक तथा नाट्य-प्रयोग को समृद्ध रूप में प्रस्तुत करने की अत्यन्त भावभरी रंगीन रंगभूमि भी है वह।

पात्रों की विभिन्न भूमिकाएँ

पात्रों की भूमिका के मूल में विचारदर्शन

नाट्य-प्रयोग के सिद्धान्तों के विवेचन के क्रम में भरत ने पात्रों की विभिन्न भूमिकाओं के सम्बन्ध में तात्त्विक विचारों का आकलन किया है। नाट्य के लोक-वृत्तानुकरण होने से प्रयोज्य एवं प्रयोक्ता दोनों ही प्रकार के पात्रों की आकृति, प्रकृति, आचार-व्यवहार एवं वेशभूषा आदि में विभिन्नता एवं विविधता स्वाभाविक होती है। प्रयोग-काल में प्रयोक्ता पात्र जब रंगमंडप में प्रवेश करता है तो वह 'स्व' का 'त्याग' और 'पर'-प्रभाव को ग्रहण कर प्रस्तुत होता है। प्राण की यात्रा एक देह से दूसरी में होती है और वह दूसरी देह में प्रवेश करते हुए प्रथम देह के स्वभाव को त्यागकर दूसरी देह के अनुरूप हो जाता है। नाट्य-प्रयोग में पात्रों की भूमिका के मूल में भारतीय दर्शन की इस चिन्तनधारा का प्रभाव स्पष्ट है। पात्र अपने रूप को उपयुक्त वर्ण, वसन एवं आभूषण आदि से आच्छादित कर मन से भी प्रयोग-काल तक के लिए वह राममय या दुष्यन्तमय हो जाता है। उसकी वाणी, अंगों की चेष्टा और लीलाएँ सब तदनु रूप हो जाती हैं। तब वह पात्र प्रयोज्य पात्र की भूमिका में अवतरित होता है।^१ अतएव लौकिक दृष्टि से सामान्य स्तर का भी पात्र प्रयोग-काल में राज-प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ होता है। राजा का राज-प्रभाव तो सह-जात है और पात्र का राज-प्रभाव आचार्य-बुद्धि और पात्र की प्रतिभा एवं परिश्रम का सृजन।

१. आत्मरूपमवच्छाद्य वर्णकैः भूषणैरपि ।
यादृशं यस्य यद्रूपं शक्यता तस्य तादृशम् ।
वयो वेशातुरूपेण प्रकृते नाट्यकर्मणि,
यथाजन्तुस्वभाव हि परिमज्ज्यान्यदेहिकम्,
परभावः प्रकुरुते परदेहं समाश्रितः,
एवं भुध परं भावं सोऽस्मीति

वस्तुतः भरत के प्रयोग-सम्बन्धी समस्त सिद्धान्तों का यह प्राणसूत्र है। इसी के प्रयोग द्वारा नाट्य-प्रयोग को रूप प्राप्त होता है और इसीलिए वह 'रूपक' या 'नाटक' होता है। लोक-जीवन के अनुरूप ही नाट्य में प्रयोज्य पात्रों के नितात अनुरूप प्रयोक्ता पात्रों की कल्पना भरत ने प्रस्तुत की है। पात्रों की आकृति, प्रकृति व आंगिक चेष्टा तथा अन्य भाव-भगिमाओं की परीक्षा करके तब उन्हें तदनुरूप किसी विशिष्ट पात्र की भूमिका देने का विधान है। यदि प्रयोज्य एवं प्रयोक्ता पात्रों की इन विशेषताओं की अनुरूपता को दृष्टि में रखे बिना ही पात्रों का चयन होता है, तो प्रयोगकाल में नाट्याचार्य को बड़ी कठिनाई उठानी पड़ती है। पाश्चात्य नाट्य-प्रयोग के इतिहास में प्रयोक्ता पात्र (ऐक्टर) को कभी सर्वाधिक महत्त्व दिया जाता था। क्योंकि वे अपनी शारीरिक भाव-भगिमा, वाणी एवं अन्य चेष्टाओं द्वारा उपयुक्त प्रभाव उत्पन्न करते थे। अपनी आकृति और प्रकृति एवं चेष्टा आदि के द्वारा स्वभावतः 'खलनायक' प्रतीत होता था और अपनी उदात्त वृत्ति, सुरूपता, वीरता और सौम्य-प्रभाव के द्वारा वह 'नायक' जान पड़ता था।^१ भारत और पाश्चात्य नाट्यकला के समीक्षकों के विचारों में बहुत समता है। उनका भाव यही है कि दानव, राक्षस, राजा, सेनापति, मंत्री एवं दुर्जन आदि की भूमिका के लिए पात्र में सहजात गुण भी अपेक्षित हैं, वह केवल नाट्याचार्य की बुद्धि का ही परिणाम नहीं होता।

प्रयोज्य पात्रों के उपयुक्त पात्रों की आकृति और प्रकृति

भरत ने दिव्य मनुष्य एवं राक्षसादि विभिन्न श्रेणी के पात्रों की आकृति, व प्रकृति, देश एवं वेश आदि का सुनिश्चित रूप प्रस्तुत किया है।

दिव्यपात्रों की भूमिका : प्रयोज्य पात्र के दिव्य होने पर उसके अनुरूप प्रयोक्ता पात्र के लिए अहीनाग, वयोन्वित, न स्थूल न कृश, न दीर्घ न मंथर, सुगठित अंग-युक्त, तेजस्वी, सुस्वरयुक्त तथा प्रियदर्शी होना नितान्त उचित है।^२

दानव आदि पात्रों की भूमिका : स्थूल, लम्बा और विशाल शरीर, मेघों-सा गम्भीर स्वर, रौद्रभाव प्रकट करने वाले नेत्र, और तनी हुई भौंहों के साथ राक्षस और दानव आदि की भूमिका में पात्र प्रवेश करते हैं।^३

मानुषोचित पात्रों की भूमिका : मनुष्य की भूमिका में अभिनय करने वाले पात्रों के नयन, भौंह, ललाट, नासिका, ओष्ठ, कपोल, मुख, कण्ठ, शिर, ग्रीवा तथा अंग, सब सुन्दर होते हैं। इनके अंग-प्रत्यंग सुश्लिष्ट, दीर्घ एवं मंद से मंथर होते हैं। इनका शरीर न तो स्थूल होता है, न

१. Heroes had to be heroic, in the grand manner, and when villainy was afoot, then it was villainy indeed...The actor carried the burden and consequently voices that could roar like thunder or whisper like a trickling brook because sine qua non while gestures and body movements had to take on the similitude of gods.

Production : Theatre and Stage, p. 816, Vol. II

१ ना० रा० १५५-१ का० मा०

३ वही १५५-८ का० मा०

कृश ही। अपितु स्वभावतः सतुलित होता है। ये सुशील, ज्ञानी तथा प्रियदर्शी होते हैं। राजा और राजकुमारों की भूमिका में ऐसे ही पात्रों का प्रयोग करना उचित होता है।^१

अन्य पात्रों के लिए उपयुक्त आकृति और प्रकृति

प्रयोग-काल में अन्य प्रयोज्य पात्रों के लिए भी भरत ने आकृति और प्रकृति आदि की कल्पना की है। जिन पात्रों के अंग न विकल, न स्थूल और न कृश हों, जो तर्क-वितर्क में चतुर हों, प्रगल्भ तथा जीवन में उन्नतिशाली हों, उन्हें मंत्री और सेनापति की भूमिका में प्रस्तुत करना चाहिये। परन्तु जिन पात्रों के नयन पिगल-वर्ण, नाक लम्बी, कद मध्यम या नाटा हो वे काचुकीय और ब्राह्मण की भूमिका के लिए उपयुक्त होते हैं। परन्तु जिन पात्रों की चाल धीमी हो, बौने, कुबड़े, काने, मोटे और चिपटी नाक वाले हो उन्हें दुर्जन या दास की भूमिका में प्रस्तुत करना चाहिये। जिनका शरीर स्वभावतः क्षीण एवं दुर्बल हो वे तप-श्रान्त व्यक्ति की भूमिका के लिए उपयुक्त होते हैं।^२

विकृत आकृति और पशुओं की भूमिका

प्राचीन भारतीय (प्राकृत-संस्कृत) नाटकों और रामलीलाओं में बहुत से पात्रों के लिए कई मुख कई हाथ आदि वाले विकृत पात्र, वानर और सिंह आदि का भी प्रयोग होता आया है। उनके लिए आचार्य-बुद्धि के अनुसार मिट्टी लाह, काठ, चमड़ा आदि के द्वारा उनकी आकृति-रचना अपेक्षित है।^३ शाकुन्तल तथा प्रसादकृत चन्द्रगुप्त में वन्य पशुओं की भी परिकल्पना की गई है।^४

आकृति और प्रकृति की अनुरूपता

प्रयोक्ता पात्र अपनी शारीरिक और मानसिक विशेषताओं के अतिरिक्त आहार्य विधियों से समन्वित हो प्रयोज्य पात्र की भूमिका में नितान्त तदनुरूप हो प्रस्तुत और इसकी परिकल्पना की गई है। भरत ने वय, वेश, अंगरचना, भाषा और अन्तःप्रकृति सबकी अनुरूपता का बहुत स्पष्ट विधान किया है। भरत की व्यापक व्यावहारिक नाट्य-दृष्टि का इससे पता चलता है। न केवल बाह्य अनुरूपता का ही अपितु आन्तरिक अनुरूपता पर भी उन्होंने पर्याप्त प्रश्रय दिया है। दोनों के समन्वय से ही इस अनुरूपता का सृजन होता है। यद्यपि इसमें लोकधर्मी विधि से अनुरूपता प्रदान की जाती है। परन्तु प्रयोक्ता पात्र में किसी प्रयोज्य पात्र की भूमिका में प्रस्तुत होने के लिए आकृति एवं अन्तःप्रकृति की दृष्टि से स्वाभाविक अनुरूपता अपेक्षित है। आचार्य-बुद्धि तो उसमें परिष्कार और संस्कार मात्र करती है।^५ प्रयोक्ता अपने अभिनय द्वारा एक मर्मस्पर्शी

१. ना० शा० ३५।६-११ का० भा० ।

२. ना० शा० ३५।१२-१८ का० भा० ।

३. ना० शा० ३५।१६-१८, का० मं० का० भा० पादटिप्पणी, पृ० ६५० ।

४. अभिज्ञान शाकुन्तल सप्तम अंक, चन्द्रगुप्त अंक १, पृ० ८० ।

५. एवमन्येष्वपि नाट्यधर्मी प्रशस्यते ।

देशवेष्टानुरूपेण पात्रं योन्य हि भूमिषु न० शा० ३५ पृ० ६५२ पादटिप्पणी तथा अ० शा० अंक ५ चन्द्रगुप्त अंक ३

अनुभूति के माध्यम से जीवन की संपूर्णता का सृजन करता है। दृश्य-विधान आदि उसमें सहायक मात्र है। अतः प्रयोक्ता पात्र की सहजात मनोवृत्ति और आकृति का विचार और तदनुरूपता का निर्धारण बहुत आवश्यक है। अनुरूपता के सिद्धान्त में यही मूल विचारतत्त्व है। डोरान के शब्दों में अभिनेता अपनी संपूर्ण चेतना द्वारा प्रयोज्य पात्र को प्रस्तुत करता है, उसमें उसका शरीर, रक्त और संवेदना भूतिमान् होते हैं।^१

प्रकृतियाँ

भरत ने विभिन्न भूमिकाओं में पात्रों के अभिनय की प्रवृत्तियों और परंपराओं का तीन प्रकृतियों में समाहार किया है। उन्हीं तीन प्रकृतियों में भूमिका के सब रूपों का समावेश हो जाता है। वे तीन प्रकृतियाँ निम्नलिखित हैं :

अनुरूपा, विरूपा और रूपानुरूपा या रूपानुसारिणी।

अनुरूपा प्रकृति

प्रयोज्य पात्र की कवि-कल्पित प्रकृति के अनुरूप प्रयोक्ता पात्रों की प्रकृति आदि होने पर अनुरूपा होती है। पुरुष पात्र पुरुष की तथा स्त्री पात्र स्त्री की भूमिका में देश, वय, वेश एवं भाषा के अनुरूप प्रयोग के लिए प्रस्तुत होते हैं।^२

विरूपा प्रकृति

जब प्रयोज्य पात्र को प्रस्तुत करने के लिए प्रयोक्ता पात्र अपनी प्रकृति के विपरीत भूमिका में प्रस्तुत होता है तो 'विरूपा' प्रकृति होती है। यह स्थिति तब उत्पन्न होती है, जब वृद्ध बालक की और बालक वृद्ध की भूमिका में प्रस्तुत होते हैं। भरत ने 'विरूपा' भूमिका का सर्वथा निषेध किया है। अभिनवगुप्त की दृष्टि से 'स्थविर-वाल्लिश' शब्द उपलक्षणिक है। इसलिए बालक वृद्ध की और वृद्ध बालक की भूमिका के लिए तो सर्वथा अनुपयुक्त होते ही हैं, परन्तु युवा वृद्ध की और वृद्ध युवा की भूमिका के लिए भी उपयुक्त नहीं होते। आहार्यविधि द्वारा रूप आदि की समानता होने पर भी जाति एवं अन्य आगिक चेष्टाओं में परस्पर बहुत वैषम्य होता है।^३

रूपानुरूपा प्रकृति

जब पुरुष पात्र स्त्री की और स्त्री पात्र पुरुष की भूमिका में अवतरित होते हैं तो

1. A player must call forth a response from his audience by their interest in his humanity, his flesh & blood, heart, mind and soul, without this his gestures may be exact but they will be those of automation
Stage & Theatre, p 848

रूपानुरूपा या रूपानुसारिणी प्रकृति होती है।^१ ऐसी भूमिकाओं को अभिनवगुप्त ने वैसादृश्य के नाम से अभिहित किया है। स्त्री द्वारा पुरुष का और पुरुष द्वारा स्त्री का अभिनय वैसादृश्य ही है। इसी प्रकार नरसिंह या दशवदन रावण की भूमिका में प्रयोक्ता पात्र का अवतरण वैसादृश्य ही है। प्रयोक्ता पात्र की न तो वैसी आकृति होती है और न वैसी प्रकृति ही। अतः भरत एवं अभिनवगुप्त के अनुसार प्रयोक्ता पात्र दूसरे के रूप के अनुसार अपने रूप की रचना करता है। अतः यह भी रूपानुरूपता होती है।^२

अनुरूपता की सीमा

भरत-प्रतिपादित पात्रों की अनुरूपता के सन्दर्भ में न केवल स्त्री द्वारा पुरुष की और पुरुष द्वारा स्त्री की भूमिका में प्रस्तुत होने की स्वच्छन्दता है, अपितु जतु (लाह), काष्ठ और चर्म आदि के योग से पशु, श्वापदमुख और बहु-बाहुमुख आदि प्रयोज्य पात्रों के भी प्रयोग में उन्हें सकोच नहीं है।^३ परन्तु विरूपा प्रकृति के ये पक्ष में नहीं हैं। वृद्ध द्वारा बालक या युवा की तथा बालक या युवा द्वारा वृद्ध की भूमिका में पात्रों का अवतरण उनकी दृष्टि से उचित नहीं है, क्योंकि वृद्ध और बालक या युवा की आकृति और प्रकृति एक-दूसरे में नितान्त भिन्न होती है। एक जीवनवृत्त पर जाँकता नये स्वर्णविहान का नवपल्लव-सा है तो दूसरा जीवन-सन्ध्या का जराजीर्ण पांडु पत्र। दोनों में अनुरूपता की संभावना नहीं की जा सकती।

अनुरूपता से भरत का भाव यही है कि प्रयोगकाल में प्रयोक्ता प्रयोज्य की आत्मा में अपने-आपको आविष्ट कर अपने अहंभाव का त्यागकर आहार्य-विधि की सहायता से आकृति को तदनुरूप बनाकर वाणी, अंगलीला और चेष्टा आदि का भी तदनुरूप ही विधान करे। प्रयोक्ता पात्र प्रयोज्य के अनुरूप वय, अवस्था, आकृति और प्रकृति आदि की दृष्टि से होने पर ही सच्चे अर्थों में नाट्य-प्रयोग कर सकते हैं।^४

भूमिकाओं की विभिन्न प्रकृतियों के उपलब्ध साक्ष्य

नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित इन तीन प्रकृतियों के सम्बन्ध में प्राचीन भारतीय साहित्य (विशेषतः नाट्य) में रोचक और महत्वपूर्ण विवरण उपलब्ध हैं।

पुरुष पात्र पुरुष की तथा स्त्री पात्र स्त्री की भूमिका में देश, वय और वेशादि की अनुरूपता से प्रस्तुत हो यह तो नितान्त स्वाभाविक स्थिति है। संस्कृत एवं प्राकृत के प्राचीन नाटकों की प्रस्तावना में यत्र-तत्र इस सम्बन्ध में बहुत स्पष्ट संकेत प्राप्त होते हैं। हर्षवर्द्धनकृत 'प्रियदर्शिका' और 'रत्नावली' नाटकों में स्वयं सूत्रधार ही वत्सराज की भूमिका में प्रस्तुत हुआ है, उसका छोटा भाई रत्नावली में यौगन्धरायण तथा प्रियदर्शिका में दृढवर्मा की भूमिका में

^१ ना० शा० ३६।१५ (गा० ओ० सी०)।

का० सं० ३५।१६, का० भा० ३५, पृ० ६५२।

^२ पुरुषस्य प्रयोक्तुः पुरुषेण प्रयोज्येण, योषितः योषिता तत्र सङ्गः व्यवहारः। स्त्रियाः पुरुषस्य वैसादृश्यम्। सा हि सिंहवदनदशवदनादिभिः यस्तु प्रयोज्यैरन्यसादृश्यमेव। अ० भा० भाग ३, पृ० २६३।

^३ ना० शा० २६।२६ गा० ओ० सी०

^४ ना० शा० ३७।८ (गा० ओ० सी०)

अवतारित होता है।^१ कुट्टनीमत में रत्नावली के प्रथम अंक का प्रयोग प्रस्तुत किया गया है। उसमें राजकुमारी रत्नावली की भूमिका में मंजरी नाम की परम रूपवती वेश्या प्रस्तुत हुई है, उसने अपने अनुपम रूप-सौन्दर्य और अनूठी विलास-लीलाओं और भाव-भगिमाओं से काश्मीर नम्राट् समरभट्ट का हृदय ही नहीं बश में कर लिया था, उसे नितान्त निर्धन भी बना दिया था।^२ नटी प्रायः स्त्री-पात्रों की भूमिका में प्रस्तुत हुआ करती है। अतः यह अनुरूपा प्रकृति तो भारतीय नाटको की सामान्य विशेषता है।

विपरीत भूमिका

पुरुष पात्र द्वारा स्त्री-पात्र एवं स्त्री-पात्र द्वारा पुरुष पात्र की भूमिका में प्रस्तुत होने के विवरण नाटको एवं अन्य ग्रन्थों में मिलते हैं। यह रूपानुरूपा प्रकृति की परंपरा अपने देश में प्राचीन काल से ही प्रचलित है। भरत ने तो इस अभिनय-परंपरा के लिए निश्चित सिद्धान्तों का निर्धारण किया है। इससे यह अनुमान किया जा सकता है कि भरत के पूर्व नाट्य-प्रयोग में ऐसी परंपरा प्रचलित थी। कात्यायन के एक वार्तिक पर टिप्पणी करते हुए पतंजलि ने 'भ्रूकुस' शब्द का प्रयोग किया है। यह शब्द स्त्री-वेषधारी नर्तक के अर्थ में प्रसिद्ध है। भट्टोजी ने उक्त वार्तिक पर टिप्पणी करते हुए विचारपूर्ण अर्थ की परिकल्पना की है। भौहों द्वारा भाषण या शोभा (कुस) होने के कारण ही वह स्त्री-वेषधारी नर्तक (पुरुष) 'भ्रूकुस' होता है।^३ पतंजलि ने इसका उल्लेख किया है कि भौहों और हाथ की विविध मुद्राओं द्वारा शब्द-प्रयोग के बिना ही अनेक अर्थों की प्रतीति होती है।^४

भारतीय नाटकों में ऐसे अनेक प्रसंगों में पुरुषों द्वारा स्त्री के अभिनय का उल्लेख किया गया है। मालतीमाधव प्रकरण में सूत्रधार और परिपाश्विक (नट) क्रमशः कामंदकी और उसकी शिष्या अवलोकिता की भूमिका में^५ हैं। कपूर-मंजरी के सूत्रधार का बड़ा भाई महाराजा की देवी की भूमिका में प्रस्तुत हुआ है।^६ प्रियदाशिका में वत्सराज-वासवदत्ता की प्रेमकथा पर आधारित नाट्य-प्रयोग का आयोजन हुआ है। उसमें नायिका वासवदत्ता की भूमिका में आर-ण्यिका (प्रियदाशिका) और नायक वत्सराज की भूमिका में मनोरमा प्रस्तुत होने वाली है।

१. सूत्रधारः (आकण्वं । नेपथ्याभिमुखमवलोक्य । सहर्षम्) आर्ये ! एष मम कनीयान् आता गृहीतयौगन्ध-
रायणभूमिकः प्राप्त एव । रत्नावली प्रस्तावना ।

२. अनुकुर्वत्या कन्या तथा-तथा नायकस्तथा दृष्टः । येन जरतस्वप्यटनी धनुषः स्पृष्टा दशार्धबाणेन ।
कुट्टनीमत ६६६ ।

३. अभ्रकुंसादीनामिति वक्तव्यम् । भ्रूकुसं भ्रूकुलं । अष्टाध्यायी ३।१।६१ परभाष्य ।
तथा—भ्रूकुंसः । भ्रूवो कुंसः भाषणं शोभा वा यस्य स स्त्री-वेषधारी नर्तकः । सिद्धान्तकौमुदी ।
समासाश्रयः विधि प्रकरण ।

४. अन्तरेण खल्वपि शब्दप्रयोगं बहवोऽर्थाः गम्यन्ते अज्जिनिकोचैः पाणिविहारैश्च । पातंजल महाभाष्य
२।१, १ पाणिनीय सूत्र पर ।

५. नट—सौगत जगत्परिव्राजिकायाः तु कामदंकायाः प्रथमा भूमिकां भाव एवाधीते तदन्तेवासिन्धार-
णम् । मालतीमाधव प्रस्तावना ।

६. देवैः भूमिकां पट् तूष्णं अञ्जना । अथपि अन्तेर चिट्ठि कपूरमंजरी

परन्तु विदूषक और मनोहर की कुशल योजना से स्वयं उदयन ही नायक की भूमिका में (मनोरमा के स्थान पर) प्रस्तुत होता है। प्रियदर्शिका के इस नाट्य प्रयोग से पुरुष की भूमिका में स्त्री और स्त्री की भूमिका में पुरुष—दोनों प्रकार की प्रयोग-परंपराओं का समर्थन होता है।^१

पुरुष द्वारा स्त्री एवं स्त्री द्वारा पुरुष की भूमिका में अभिनय नाट्य-प्रयोग की सामान्य स्थिति नहीं है। वह कभी कथावस्तु के आग्रह, कभी पात्रों की न्यूनता और कभी कौतुहलवश नियोजित होती है। अर्जुन का वृहन्नला की भूमिका में प्रस्तुत होना नाटकीय घटना की अनिवार्यता ही है। प्रसाद-रचित ध्रुवस्वामिनी में चन्द्रगुप्त (द्वितीय) ध्रुवस्वामिनी की सखी की भूमिका में प्रस्तुत हो शकराज का वध करते हैं। चन्द्रगुप्त का कामिनी-वेशधारण कोरी नाट्य-कल्पना नहीं अपितु वह ऐतिहासिक तथ्य है। गुप्तकुल की गौरव-लक्ष्मी की मर्यादा की रक्षा के लिए चन्द्रगुप्त ने यह साहसिक कार्य किया था। बाणभट्ट ने चन्द्रगुप्त के इस साहस का उल्लेख किया है।^२ प्रसादकृत 'चन्द्रगुप्त' में युवती कल्याणी (नद की पुत्री) एक युवक सैनिक के रूप में पर्वतेश्वर को नीचा दिखाने के लिए प्रस्तुत हुई है।^३ निःसंदेह इस प्रकार के विलक्षण प्रयोगों से नाट्य-प्रयोग में असाधारण चमत्कार भी उत्पन्न होता है।

रूपानुरूपा नाट्य-प्रयोग की प्रवृत्ति

आधुनिक एमेच्योर (अध्यवसायी) नाट्य-मंडलियों में रूपानुरूपा पद्धति प्रचलित है। विश्वविद्यालयों और कॉलेजों की सांस्कृतिक परिषदों द्वारा आयोजित नाट्य-प्रयोगों में पुरुष एवं स्त्री-पात्रों के विपर्यय के उदाहरण कभी-कभी मिलते हैं। ऐसा अभाववश होता है। कुछ वर्षों पूर्व मैंने भासरचित वासवदत्ता का स्वानुदित रूपान्तर और श्रीवेनीपुरी-रचित अम्बपाली को अपने निर्देशन में प्रस्तुत किया था। नारी-पात्रों के अभाववश पुरुष पात्रों को ही नारी-पात्रों की भूमिका में प्रस्तुत किया और प्रेक्षकों के प्रशंसक-भाजन भी बने। प्रसादरचित ध्रुवस्वामिनी का प्रयोग कुछ वर्षों पूर्व मैंने एक महिला कॉलेज में देखा था। पुरुष पात्रों की भूमिका में छात्राएँ ही थी और चन्द्रगुप्त एवं अन्य पुरुष पात्रों की सफल भूमिकाएँ भी कभी-कभी कुछ उपहासास्पद-सी मालूम पड़ती थी।^४ यूरोप में शेक्सपियर के काल में भी ऐसी प्रथा थी और अब भी ऐसे प्रयोगों का अभाव नहीं है। वहाँ के सामाजिक जीवन में संगठित अनेक प्रकार की महिला समितियाँ ऐसे नाट्यों का आयोजन करती हैं जिनमें महिलाएँ पुरुषों की भूमिका में अभिनय करती हैं। परन्तु यह तथ्य है कि शिक्षा और अभ्यास द्वारा भी नारी पौरुष का कितना भी प्रदर्शन करे परन्तु पुरुषोचित वीरत्व और परुषता का वह भाव नहीं आ पाता।^५ भरत ने इस विपरीत

१. प्रियदर्शिका, तृतीय अंक।

२. ध्रुवस्वामिनी अंक २, पृ० ४७ तथा अरिपुरे परकलत्रकामुक कामिनीवेश-चन्द्रगुप्तो शकपतिमशातयद्। वाणभट्ट।

३. चन्द्रगुप्त, अंक २, पृ० ६४।

४. स्वप्नवासवदत्ता (१९५०) अम्बपाली (१९५१)

भरत नाट्य-परिषद् (रामदयालुसिंह कॉलेज के तत्त्वावधान में आयोजित)।

५. In Shakespeare's time the women's part were taken by men. No body minds a little girl dressing up as a boy and in any case. there is a wide field of fantasy that they can enter

नाट्य-प्रयोग को अलंकार ही माना, सहजात गुण नहीं।^१ लोकनाट्यो में तो प्रायः ऐसे प्रयोग होते ही हैं। मिथिला के लोकनाट्य में पुरुष और नारी दोनों ही भूमिकाओं का निर्वाह बाल नर्तक द्वारा ही सम्पन्न होता है।

रूपानुरूपा प्रकृति के अनुसार तो स्त्री स्वच्छन्दतापूर्वक पुरुष की और पुरुष स्त्री की भूमिका में होते हैं। यह अस्वाभाविक अवस्था है। सामान्यतया यही उचित है कि संस्कृत पाठ्य का प्रयोग पुरुष पात्र करे और जीत का प्रयोग नारी। क्योंकि नारी-कठ मधुवर्ण होता है और पुरुष कठ परुष एवं कठोर। यद्यपि पुरुष भी शास्त्रीय गीत का अभ्यास तो कर लेते हैं परन्तु स्वर में स्वाभाविक माधुर्य न होने से गीत में वह मोहकता नहीं आ पाती। यदि स्त्री के पाठ (संस्कृत) में पुरुषजनोचित स्पष्टता और उदात्तता हो तथा पुरुष के स्वर में नारी-कण्ठ-मा माधुर्य हो तो दोनों की प्रकृति के विपरीत होने में उनके लिए अलंकार ही होता है।^२ मृच्छकटिक में नायक चारुदत्त को गीत से विशेष अनुराग है और रोमिल (पुरुष पात्र) का स्वभाव मधुर गीत सुनकर उसकी चेतना आनन्द-भग्न हो जाती है। यद्यपि विदूषक की दृष्टि में स्त्री का संस्कृत-पाठ तथा पुरुष द्वारा गायन, ये दोनों ही उसे उपहासास्पद मालूम पड़ते हैं।^३ स्वभाव के विपरीत नारी एक पुरुष पात्रों द्वारा रूपानुरूपा भूमिका में प्रयोग के अनेक उदाहरण नाटको में मिलते हैं, यह हम उल्लेख कर चुके हैं।

भरत ने प्रकृति के विपरीत रूपानुरूपा की भूमिका के लिए प्रयत्न की आवश्यकता मानी है। अपने-अपने स्वभाव के अनुकूल सुकुमार या परुष प्रयोग की भूमिका का निर्वाह तो संभव है परन्तु विपरीत स्वभाव का शास्त्रानुसार प्रयोग आचार्य-बुद्धि की प्रेरणा और प्रयोक्ता के प्रयत्न में ही संभव है।^४ स्त्रियों के अंगों में स्वाभाविक माधुर्य और गति में विलास भाव वर्तमान रहता है, पुरुषों के अंगों में सुश्लिष्टता और प्रभावशाली तेजस्विता स्वयं वर्तमान रहती है। सहज रूप-सौन्दर्य और विलास-लीलाओं से उद्दीप्त नारी नाट्य-शिक्षा पाकर तो नाट्य में वैसी ही मन-भावन और प्रियदर्शिनी मालूम पड़ती है जैसे फूलों के सौरभ-मद में झूमती लता। नारियाँ कामोपचार में निपुण होती हैं। योग्य एवं रूपवती नारियों के भाव, रस, अंगों के भाव समृद्ध लालित्य द्वारा नाट्य में प्राणोन्मादक रस का उन्मेष होता है।^५

No women when acting the part of a man is completely convincing. Gestures may be studied, the voice may be turned to a lower key, make up may be perfect but a women's general appearance and mere often than not the attitudes she adopts, remain far from convincing.—Women in Dramas.

—Stage and Theatre, p. 1167-8

१ प्रकृतिविपर्यय जनितौ विश्वौ तावत्कारौ । ना० शा० २६।१६ ।

२. माधुर्यं गुणविहीनं शोभा जनयेन्त तद्गीतम् ।

यत्र स्त्रीणां पाठपाद् गुणैः नराणां च कठमाधुर्यम् । ना० शा० २६।१७-१६ ।

३ मृच्छकटिक अंक ४।३-४, मम तावद्वाभ्यां हास्यं जायते । स्त्रियाः संस्कृतं पठन्त्या मनुष्येण च काकली गायता ।

४ स्त्रीषु प्रयोज्य प्रयत्नेन प्रयोग पुरुषाश्च यस्मात्

विलासः स्त्रीषु विद्यते न० शा०

सुकुमार और आबिद्ध प्रयोग

स्त्री और पुरुष की भिन्न प्रकृति को दृष्टि में रखकर ही भरत ने दो प्रकार के नाट्य-प्रयोग की कल्पना की है—सुकुमार और आबिद्ध। सुकुमार प्रयोग में नारी-पात्रों की प्रधानता रहती है और आबिद्ध प्रयोग में पुरुष की। सुकुमार प्रयोग में युद्ध, मार-काट, हत्या और इसी प्रकार के अन्य भयावह दृश्यों का प्रयोग नहीं होता क्योंकि उसका प्रयोग नारी द्वारा संभव नहीं है। नाटक, प्रकरण, भाण और वीथी आदि शृंगार-प्रधान सुकुमार रूपक स्त्रियों के लिए उपयुक्त होते हैं। इनमें सुकुमार प्रकृति की नारियाँ भूमिका में रहती हैं। इन रूपक-भेदों में शृंगार की प्रधानता होने के कारण स्त्री की सुकुमार प्रवृत्ति और लालित्य के प्रसार का पर्याप्त अवकाश रहता है। परन्तु आबिद्ध प्रयोग में कठोर प्रकृति के पुरुषों की बहुलता रहती है। उद्दण्ड प्रकृति के देव, दानव और राक्षसों के जीवन के अनुरूप ही युद्ध, हत्या, विनाश, विभीषिका, आघात और प्रत्याघात के दारुण दृश्यों का प्रयोग होता है। उद्धृतप्राय डिम, समवकार इहाम्भुग और व्यायोग (रूपक भेद) इनके लिए उपयुक्त होते हैं। अतः वृत्ति के रूप में इन प्रयोगों के सात्वती और आरभटी का प्रयोग होता है।”

नाट्याचार्य और रंगशिल्पी

नाट्य-प्रयोग मे समस्त ज्ञान-विज्ञान, शिल्प और कला तथा लोक एवं शास्त्र की परंपराओं का समन्वय होता है।' इस समन्वय के द्वारा ही नाट्य-प्रयोग को पूर्णता प्राप्त होती है। इसी पूर्णता को लक्ष्य कर भरत ने नाट्य-प्रयोग के समस्त साधक अंगों का आकलन और तात्त्विक निरूपण तो किया ही है, परन्तु उनकी शास्त्रीय दृष्टि का प्रसार उस महत्तर मानवीय शक्ति की ओर भी हुआ जिसकी प्रखर प्रतिभा, कल्पना और परिश्रम के योग से ही नाट्यामृत-रस का रंगभूमि मे अभिवर्णन होता है। नाट्य-प्रयोग के लिए विविध विषयों के आचार्य, कला-मर्मज्ञ और शिल्पियों की विद्या-बुद्धि का उपयोग होता है। ये रंगाचार्य, नाट्याचार्य, वृत्तज, छन्द-विधानज, शिल्पी और लयतालज्ञ आदि होते हैं। इनके अतिरिक्त अनेक प्रकार के व्यवसाय और कला के जानकार शिल्पियों की प्रतिभा और परिश्रम का भी उपयोग नाट्य-प्रयोग के लिए किया जाता है, जिनमें आभरणकृत, भाल्वकार, चित्रकार, वेषकार, नाट्यकार, स्तौतिक, रजक, कारुक और कृशीलव आदि अनगिनत शिल्पी-जन अपना योग प्रदान करते हैं। रंगमंच पर उपस्थित पात्रों के अतिरिक्त ये नाट्य-प्रयोक्ता नाट्य-मंडप की रचना, उसकी साज-सज्जा, पात्रों के वेश-विन्यास आदि का विधान, आभरण-रचना, चित्र-कल्पना, गायन और वादन, आदि नाना प्रकार के प्रयोगों के समन्वय द्वारा नाट्य-प्रयोग को सिद्धि प्रदान करते हैं।

सूत्रधार : स्थापक और परिपाश्विक

पात्रों तथा अन्य नाट्य-शिल्पियों मे सूत्रधार प्रधान होता है, क्योंकि समस्त नाट्य-प्रयोग का सूत्र उसी के द्वारा संचालित होता है। वह नाट्य-प्रयोग का प्राण सूत्र-सा बनकर सब पात्रों और प्रयोक्ताओं को जीवन और गति देता रहता है। आदर्शकृतानुसार स्वयं भी रंगमंच

पर पात्र के रूप में प्रस्तुत होता है, तथा स्थापना या प्रस्तावना के माध्यम से नाट्य का आरम्भ भी करता ही है। नाट्य-प्रयोग उसकी प्रेरणा और कल्पना पर परिपल्लवित होता है। इसी महत्ता को दृष्टि में रखकर भरत ने सूत्रधार के स्वाभाविक एवं उपार्जित गुणों का आख्यान करते हुए उसमें महत्तर आदर्शपूर्ण व्यक्तित्व की कल्पना की है। सूत्रधार शास्त्र कर्मों में भुषित, वाद्य-वादन में प्रवीण, रसभाव में विशारद, नाट्य-प्रयोग में कुशल, वेश्याओं के उपचार में निपुण, नाना प्रकार के गीतों, छन्द-विधान और ग्रहणध्वज के तत्त्वों का ज्ञाता, देह-व्यापार में पंडित, पृथ्वी, द्विप, देश और जनपदों के चरित का ज्ञाता, राजवंश में जन्म ग्रहण करने वाला, शास्त्रार्थों का निर्णायक, प्रवक्ता तथा नाना पाखण्ड कार्यों का ज्ञाता होता है। इन शास्त्रोपार्जित गुणों के अनिरिक्त वह स्वाभाविक गुणों में भी समृद्ध होता है। वह स्मृतिमान्, बुद्धिमान्, स्मित-भापी, पवित्र, नीरोग, मधुर, क्षमाशील, प्रियवादी, अनुकूल, सत्यवादी और क्रोधरहित होता है। इन शास्त्रोपार्जित एवं स्वाभाविक गुणों के द्वारा वह समस्त नाट्य-प्रयोग का संचालन करता है।^१ उसी के माध्यम से कवि और प्रेक्षक का संगम संभव हो पाता है।

नाट्य-प्रयोग सम्बन्धी अन्य अनेक कार्यों का संपादन करते हुए यह सूत्रधार स्थापना एवं प्रस्तावना द्वारा नाट्य का मंगलारंभ करता है। यद्यपि नाट्यशास्त्र एवं अन्य नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में स्थापक द्वारा काव्य की स्थापना के प्रयोग का विधान है, परन्तु प्राप्त सस्कृत नाटकों में स्थापक द्वारा स्थापना के प्रयोग का कोई उदाहरण नहीं उपलब्ध है।^२ भास के नाटकों में स्थापना तो है पर उसका प्रयोक्ता भी सूत्रधार ही है। इनमें सूत्रधार तो कभी अत्यन्त संक्षेप में और कभी गीत आदि की योजना करके ही नाट्य-प्रयोग का आरम्भ कर देता है।^३ परन्तु मृच्छकटिक, अभिज्ञानशाकुन्तल, मालविकाग्निमित्र, रत्नावली और उत्तररामचरित आदि भास के परवर्ती नाटकों में सूत्रधार प्रायः अतिरिक्त नाट्य-कार्य करते हुए पाये जाते हैं। वे कवि-परिचय देते हैं और नाट्यकथा के नितान्त नवीन होने पर उसका भी संक्षिप्त संकेत कर देते हैं। उत्तररामचरित में सूत्रधार (वैदेशिक) और नट के संवाद से कथा का परिचय मिल जाता है।^४ मृच्छकटिक और मालतीमाधव नामक प्रकरणों की कथा सर्वविदित न होने के कारण चारुदत्त-वसन्तसेना और मालती-माधव की प्रणय-कथा का सकेतात्मक वर्णन प्रस्तावना में सूत्रधार ने प्रस्तुत किया है।^५ महावीरचरित की प्रस्तावना में तो सूत्रधार का सहायक उससे निवेदन करता है कि कथा की अपूर्वता के कारण उसके सम्बन्ध में प्रेक्षकों से निवेदन करे।^६

१. नाट्यप्रयोग कुशलः नानाशिल्पसमन्वितः ।

पादच्छन्दविधानज्ञः सर्वशास्त्र विचक्षणः ।

स्मृतिमान् मतिमान् वीर उदारः स्थितवाक् कवि ।

श्रोगो मधुरः ज्ञान्तो दान्ताच्चैव प्रियवदः ॥ आदि । ना० शा० ३५।४५-५२ का स०, का० भा० ३५ पृ० ६५५ ।

२. ना० शा० ५।१६२ (गा० ओ० सी०) ।

३. भास के नाटकों की प्रस्तावना ।

४. अ० शा०, उत्तररामचरित और मालविकाग्निमित्र प्रस्तावना ।

५. अवंतिपुर्यां द्विजसार्वांगोद्भो युवादर्शिः किल चारुदत्तः ।

गुणानुरक्ता गणिका चयस्य वसन्तशोभे वसन्तसेना ॥ पृ० स० १।५-६. मा० भा० क

६. म० च० की प्रस्तावना

सूत्रधार-अभिनेता भी

यह सूत्रधार प्रस्तावना के उपरान्त आवश्यकतानुसार पात्र के रूप में भी रंगमंच पर प्रस्तुत हुआ है। मालतीमावव की कामदकी सूत्रधार ही है।^१ प्रियदर्शिका और रत्नावली में भी वह बत्सराज तथा उत्तररामचरित में वह रामकाल के वैदेशिक की भूमिका में अवतरित हुआ है। उत्तररामचरित में भरत का उल्लेख तौर्यत्रिक सूत्रधार के रूप में किया गया है, क्योंकि वह गीत, वाद्य और नृत्यों के भी जाना है।^२ यही कारण है कि प्रस्तावना के क्रम में वह नटी या कुशीलव या परिपाश्विक आदि की सहायता से नाट्यारम्भ में गीत के सहयोग से प्रयोग करता है। अतः पात्रों तथा अन्य नाट्य-प्रयोक्ताओं में सूत्रधार का व्यक्तित्व सर्वाधिक महत्वशाली है। वह नाट्य-प्रयोग की विधियों का उपदेष्टा ही नहीं स्वयं रंगमंच पर प्रस्तुत हो कवि एवं काव्य-परिचय, गीत तथा अभिनय का भी प्रयोक्ता है। वह भास के पूर्व से ही नाट्य-प्रयोग का इतना महत्व-शाली व्यक्तित्व बना हुआ था कि भारतेन्दु काल तक के नाटक सूत्रधार के प्रभाव से बच नहीं सके।^३

पाश्चात्य नाट्य-प्रणाली में सूत्रधार

नाट्य-प्रयोग के लिए सूत्रधार की महत्ता के सम्बन्ध में भरत की कल्पना के समानांतर आधुनिक पाश्चात्य नाट्याचार्यों ने भी प्रायः उसी रूप में विचार किया है। उनकी दृष्टि से सूत्रधार (प्रोड्यूसर) नाट्य-प्रयोग का नियन्त्रक होता है। वह नाट्यकार की रचना को प्रस्तुत करने के लिए उपयुक्त पात्रों का चयन करता है, रंगमंडप-रचना, वेशभूषा-विन्यास, प्रकाश-व्यवस्था एवं अन्य अनेक प्रकार की प्रयोग-सबधी समस्याओं का सूत्र वही संचालित करता है। प्रयोक्ता पात्र एवं अन्य सहायक उसके अंग के रूप में रहते हैं। वह समस्त नाट्य-प्रयोग का मूल स्रोत है, जो कवि के नाट्य, उसके विचार और कल्पना को अभिनय एवं अन्य विधियों द्वारा रूप देता है, समग्रता देता है, प्राण देता है।^४ इन आचार्यों ने नाट्य-प्रयोग में प्रयोक्ता, कवि और सामाजिक के महत्व का शतश आख्यान किया है और इस 'त्रिक' का समन्वय यह सूत्रधार अथवा प्रोड्यूसर ही करता है।^५ भारतीय रस-सिद्धान्त के अनुसार तो इन तीनों द्वारा व्यक्ति-विशेष की भावना परिस्थिति-विशेष की कल्पना से साधारणीकृत होने पर ही नाट्य-रस आस्वाद्य होता

^१ मा० मा० की प्रस्तावना।

^२ व्यसृजद् भगवतो भरतस्य तौर्यत्रिक सूत्रधारस्यः। उ० रा० च० अंक ४।

^३ भारतेन्दु हरिश्चन्द्र — सत्य हरिश्चन्द्र की प्रस्तावना।

^४ The status of producer is essentially one of the control. He is, indeed, the autocrat of the theatre, into whom all things must be subservient.—Theatre and Stage. p. 781. (Production and Principles.)

^५ There will be something of beauty added to the world, 'because the producer has unified his elements used his tools wisely, brought the three A's to-gether, the author, the actor and the audience into the common understanding and to one mind or way of thinking.

है ' नाट्यसिद्धि के प्रसंग में भरत ने एक और मीत्रिक की कल्पना की है वह है पात्र प्रयोग और समृद्धि पात्रगत विधि का सम्बन्ध बुद्धिमत्ता सुरूपता और त्रयोभ्योरूपता आदि से है। सुन्दर वाद्य-वादन, मधुर गान, स्पष्ट और प्रभावशाली पाठ्य तथा शास्त्र-कर्मी के समायोग का सम्बन्ध प्रयोग से है और भूषण-वारण, वस्त्र-परिधान, तथा अन्य नाट्य-प्रसंगों के समाकलन का सम्बन्ध समृद्धि से है। ये तीनों ही नाट्य-प्रयोग से सबधित हैं और इनका प्रयोग अथवा सामञ्जस्य सूत्रधार ही करता है। अभिनेता, अन्य नाट्य-शिल्पी एक-एक अंश को पूर्णता देते हैं और सूत्रधार उन सब अंशों का यथोचित समाकलन करता है।^२ पूर्व और पश्चिम में सूत्रधार के महत्त्व, कवि, प्रयोक्ता और प्रेक्षक के समन्वय के सम्बन्ध में जो विचार प्रस्तुत किये गये हैं, उनमें परस्पर बहुत साम्य है।

स्थापक और परिपाक्षिक

सूत्रधार के दो सहायक पुरुष प्रयोक्ताओं में स्थापक और परिपाक्षिक विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। पूर्वरंग के उपरान्त सूत्रधार के निष्क्रान्त होने पर काव्य की स्थापना के लिए स्थापक के प्रवेश का विधान है। वह नाट्यशास्त्र के अनुसार सूत्रधार के ही तुल्य-गुण और आकृति वाला होता है। नाट्य-प्रयोग की स्थापना का कार्य इसीका है।^३ परन्तु स्थापक का प्रयोग कहीं भी नाटकों में नहीं दिखाई देता। यहाँ तक कि भास के नाटकों में भी नहीं, जहाँ प्रस्तावना के स्थान पर स्थापना ही है। अतः या तो स्थापक और सूत्रधार एक व्यक्तित्व हैं अथवा कालान्तर में स्थापक का भी स्थान सूत्रधार ने ही ग्रहण कर लिया। साहित्यदर्पण से भी इस तथ्य की पुष्टि होती है कि कालान्तर में पूर्वरंग का सम्यक् प्रयोग नहीं होता था। अतः सूत्रधार ही स्थापक का भी कार्य संपन्न करता था।^४

परिपाक्षिक नाट्यशास्त्र के अनुसार सूत्रधार की अपेक्षा गुणों में किंचित् ही न्यून होता है। वह मध्यम प्रकृति का प्रयोक्ता पात्र होता है। वह उज्ज्वल, रूपवान, मेधावी, नाट्य-विधान का ज्ञाता और अपने कार्य में अत्यन्त निपुण होता है। सूत्रधार का वह सहानुग (सहचर) होता है। भास के अभिषेक और कालिदास के मालविकाग्निमित्र एवं विक्रमोर्वशीय में सूत्रधार का वह सहचर है।^५

नाट्यकार नाट्य-प्रयोग के लिए नाट्यकार का असाधारण महत्त्व है। अपने हृदय में वर्तमान प्रतिभा के योग से सत्त्वयुक्त भावों को पात्रों के प्रयोग योग्य बनाता है। कवि-बुद्धि से ही प्रेक्षक के हृदय में रस का उदय होता है।^६

१. लोकस्य सर्वस्य साधारणतया स्वत्वेन भाव्यमानः चर्यमानोऽर्थोनाप्यम्। स च सुखदुःखरूपेण विचित्रेण समेनुगतः। न तु तदेकात्मा। अ० भा० भाग १, पृ० ४३।

२. तथा समुदिताश्चैव विज्ञेयाः नाट्यमाश्रिताः।

पात्रं प्रयोगमृद्धिश्च विज्ञेयास्तु त्रयो गुणाः। ना० शा० २७।६८-१०३ (शा० ओ० सी०)।

३. ना० शा० ५।१६२-१६६, का० सं०, का० मा० ५।१४६-१४४।

४. इदानीं पूर्वरंगस्य सम्यक् प्रयोगाभावादेक एव सूत्रधारः सर्वं प्रयोजयतीति। मा० द० ६।१२।

५. ना० शा० ३५। पृ० ६५५ का० भा०।

तथा अभिषेक (भास) विक्रमोर्वशीयम् मा० अ० की

६. ना० शा० ३५। ३१ का० मा०

नट

रस, भाव और सत्वयुक्त लोक-वृत्तान्त का नाट्य (अनुकरण) करने के कारण प्रयोक्ता पात्र के लिए 'नट' शब्द का प्रयोग होता है। यह नानाविध वर्णों से आच्छादित, भूषणों से अलंकृत, गाम्भीर्य और औदार्य आदि गुणों से संपन्न हो प्रयोगकाल में राजा की तरह प्रतीत होता है। यह सूत्रधार की बुद्धि से प्रेरित सौष्ठव अंगों से समृद्ध हो रगमच की शोभा बढ़ाता है। राजा और नट (भरत, पात्र), दोनों ही शोभादायक हैं। नट की उज्ज्वलता प्रयोगकाल के लिए कल्पना द्वारा उपजीव्य है। राजा की उज्ज्वलता स्वाभाविक है।^१ नट नाट्य-प्रयोग-काल में स्वभाव का त्यागकर 'पर-प्रभाव' में समाविष्ट हो, तन्मय हो रगमच पर प्रस्तुत होता है। नट शब्द नृत्य और अभिनय दोनों अर्थ-परंपराओं का संकेत करता है। यह 'नट' बहुभाषाविद् तथा चारों प्रकार के अभिनयों का ज्ञाता और प्रयोक्ता होता है।^२ इन्हीं नटों में जो कुशल नाट्य-प्रयोक्ता तथा समस्त ज्ञान-विज्ञान, कला और विद्याओं में पारंगत होता था वही महानट, रगाचार्य या सूत्रधार होता था।^३ बाद में नाट्य-प्रयोग करने वालों की एक जाति बन गई।

नटी, नाटकीया और नर्तकी

पारिपाश्विक के अतिरिक्त प्रस्तावना में सूत्रधार के साथ नटी भी प्रायः वर्तमान रहती है। भास के नाटको (चारुदत्त) में वह सूत्रधार की पत्नी के रूप में है। नटी के प्रति प्रयुक्त सम्बोधन 'आर्ये' है। 'आर्ये' सम्बोधन पत्नियों के लिए भी प्रयुक्त होता है।^४ उत्तरवर्ती मृच्छकटिक, रत्नावली और मुद्राराक्षस नाटकों की नटी सूत्रधार की पत्नी के रूप में वहाँ प्रस्तुत होती है। वहाँ सूत्रधार ने नटी को 'प्रिये' शब्द से सम्बोधित किया है।^५ इससे अनुमान किया जा सकता है कि सूत्रधार और नटी (एक ही जाति की) नाट्य व्यवसाय करने वाली विनिष्ट जाति के लोग थे, क्योंकि नाट्य-व्यवसाय उनका वंश-परम्परागत गुण हो गया था। पति और पत्नी दोनों ही नाट्य-प्रयोग में एक-दूसरे के सहायक होते थे। हमारी इस कल्पना की पुष्टि स्वयं नाट्यशास्त्र से भी होती है। इसमें सूत्रधार, विदूषक, तौरिक, नट, वेषकर, चित्रकर और रजक आदि विभिन्न

१ (क) नाट्यति धात्वर्थोऽयं भूयो नट्यति च लोकवृत्तानाम् ।

रसभाव सत्वयुक्तं यस्मात् तस्मात् नटो भवति ।

ना० शा० ३५।७३ का० न० का० भा० ३५।२६ ।

(ख) यण्यैः छादिस्तत्र भूषणेशचाप्यलंकृतः ।

गाम्भीर्यौदार्य संपन्नः राजवत् भवेन्नटः

ना० शा० २४।७३-७६ का० भा० आदि ।

(ग) स्वात्मानं तन्मयं कुर्वन्ति ततः कुतपविन्यासाद्गंगप्रणये पेशलम् । कुंभं भरतकोष, पृ० ८६२ ।

२ दशरूपक १।६ तथा ३।१-५ ।

तामको नर्तकः प्रोक्तः नटः शैलूष एव च ।

स्त्रीजीवी भरत सुनो रंगाचार्यो महानटः ॥

हम्मीर-भरतकोष, पृ० ८६२ ।

३. ना० ल० को० पं० २१८० ।

४ म सूत्रधार और नटी का संवाद अभिरूप पत्रिक क सम्बन्ध में

५ मृच्छकटिक रत्नावली और मुद्राराक्षस का प्रस्तावना भाग

शिल्पियों की परिगणना भरत' शब्द के अन्तर्गत की गई है।^१ रत्नावली की प्रस्तावना में सूत्रधार अपनी पत्नी से निवेदन करता है कि उसका छोटा भाई ही योगन्धरायण की भूमिका में प्रस्तुत हो रहा है।^२ अतः सूत्रधार, नटी एवं अन्य विशिष्ट पात्र एक ही जाति के थे और नाट्य-प्रयोग करना उनका वंश-परम्परागत गुण (व्यवसाय) था। नटी सूत्रधार की पत्नी होती थी। फलतः गीत, नृत्य तथा अभिनय-कला में निपुण होती थी। अभिज्ञान शाकुन्तल की प्रस्तावना में ही नहीं, चारुदत्त के नाटकों में भी गीत की योजना उसी ने की है। शाकुन्तल में प्रयुक्त उसका गीतरस, अत्यन्त मनोहर है।^३ मुद्राराक्षस की प्रस्तावना में सूत्रधार ने अपनी पत्नी नटी के सम्बन्ध में उत्तम विचार प्रस्तुत किये हैं।^४ इन प्रमाणों के आधार पर यह तो प्रमाणित हो जाता है कि नटी सूत्रधार की सहायिका है और उपलब्ध भारतीय नाट्य-साहित्य में भास से भारतेन्दु तक के नाटकों में वह सूत्रधार के साथ वर्तमान रही है। प्रस्तावना के क्रम में प्रयुक्त इन तीन प्रधान पात्रों के अनिरिक्त इसी अध्याय में संभव है नाट्यशास्त्र में उल्लिखित नाटकीया ही नटी हो। यह वस्त्र, आभूषण और वर्णक आदि से आच्छादित हो भावरस-समन्वित सत्व का (मनोदशा का) अभिनय करती है। नटी, नाटकीया और नर्तकी ये तीनों ही नाट्य-प्रयोग में नाना शिल्पों के ज्ञान, आतोद्य के वादन तथा रूप और यौवन से संपन्न होती हैं। नाटकों की प्रस्तावना में नटी ही प्रस्तुत होती है।^५

नर्तकी, नाटकीया

रस-भाव-विभाविका, दूसरे का सकेत जानने वाली, चतुरा, अभिनयज्ञा, भाण्डवाद्य नय तालज्ञा, रसानुविद्ध और सर्वांग सुन्दरी नटी नाटकीया होती है।^६ संभव है भरत ने नटी के स्थान पर ही नाटकीया का उल्लेख किया हो। चारुदत्त नाटक में गणिका वसन्तसेना के लिये खलनायक शकार ने, नाटक-स्त्री शब्द का प्रयोग किया है। यद्यपि इसी अध्याय में भरत ने गणिका की पृथक् परिभाषा एवं परिगणना की है।^७ संभव है अभिनय एवं नृत्य में चतुर यह वेश्या भी होती हो अथवा यह भी सम्भव हो कि यह नर्तकी के निकट का शब्द हो। नर्तकी की परिभाषा और व्याख्या करते हुए उसकी मनोमुग्धकारिणी सुन्दरता—आकर्षक भाव-भगिमा और शिल्पज्ञान की न जाने

१. अतल्लर्ध्वं प्रवक्ष्यामि भरताना विकल्पनम् । ना० शा० ३५।६६ का० सं० । (ना० ओ० सी०) ३५।२१-४१ ।

२. ननु अयं मम कवीयान् आता गृहीतयौगन्धरायणभूमिक प्राप्त एव । रत्नावली की प्रस्तावना ।

३. तवास्मि गीतरागेन हारिणा प्रसभ हूतः । अ० शा० प्रस्तावना ।

४. गुणवती उपाय निलयं स्थिति साधिके त्रिवर्गस्थ । मुद्रा० १।० प्रस्तावना भाग ।

५. ना० शा० ३४।४२-४७ का० सं० ।

६. स्वरतालयतिज्ञाश्च तथाऽऽचार्योपसेविकाः ।

चतुराः नाट्य कुशलाश्चोहापोह विचक्षणः ।

रूपयौवनसंपन्ना नाटकीयाश्च नर्तकी ।

माधुर्येण च संपन्ना ध्यानोव कुशलास्तथा ।

श्रंगप्रत्यग संपन्ना चतुराः षष्टि कलान्विताः ॥ आदि । ना० शा० ३५।७७ का० सं० ।

७. नाटकस्त्री वसन्तसेना नाम गणिका दारिका । चारुदत्त अंक-१ ।

तथा—अस्यैव कीर्त्यते मार्या ल सिका नर्तकी नटी

सैव रगमुपास्तेषा वक्त्रया रगनाविक ना० ल० को० प० २१ १-८२

कितनी प्रशंसा की गई है। दशरूपक में उद्धृत नाट्य-शास्त्र के पाठ के अनुसार तो गुण, वय और रूपवती महन्त्री नारियो में नर्तकी-सी कोई भी स्त्री सुन्दर और निपुण नहीं होती।^१

स्तौतिक (तौरिक)—परिभाषा में तौरिक और परिगणना में स्तौतिक शब्दों का प्रयोग है। सम्भव है स्तौतिक शब्द का विकास स्तुति-मंगलवाचक 'स्तु' धातु से हुआ हो, क्योंकि आरम्भ कालीन नादी में मंगलारम्भ के पूर्व में गीत या नृत्य का प्रयोग नितान्त अल्पमात्रा में होता था, केवल स्तुति-वाचन मात्र होता था। इस स्तुति का वाचक ही स्तौतिक रहा होगा। परन्तु तौरिक शब्द की परिभाषा भरत ने 'तूर्य परिग्रहयुक्त' की है। वह तो बाद्यवादन तथा युद्धकला में भी निपुण होता था। वह शूरपति और तूर्यपति भी होता था जिसमें मंगलारम्भ में गायन, वादन और नृत्य की प्रचुरता हो गयी थी।^२ यद्यपि भरत ने नाट्य-प्रयोग में अतिशय गीत-बाद्य एवं नृत्य का प्रयोग निषिद्ध माना है।^३ अतः ये दोनों प्रचलित शब्द नाट्य-प्रयोग की विकासशील विभिन्न अवस्थाओं के परिचायक हैं। एक में स्तुतिवाचन की ही प्रधानता है तो दूसरे में केवल तूर्य आदि वाद्यों की ही, अपितु परिग्रहो (शस्त्रों) के प्रयोग की भी प्रधानता है।

नाट्य-प्रयोग के कुछ अन्य शिल्पी

मुकुट-कर प्रयोक्ता पात्रों के लिए मुकुट की रचना करता है। मुकुट-रचना के लिए भी आहार्याभिनय के अन्तर्गत निश्चित विधानों का उल्लेख है। मुकुट का प्रयोग राजा, रानी एवं अन्य राजवशीय पात्रों के लिए होता है, क्योंकि शिरोवेश के लिए अनेक वेश-भूषा और अलंकारों का विधान किया गया है। उन सबकी रचना यह मुकुटकर ही किया करता था। आभरण-कृत द्वारा विभिन्न पात्रों के अंग-प्रत्यंगों की छवि को और भी आकर्षक एवं प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत करने के लिए विविध प्रकार के मनोहारी आभरणों का विधान बहुत विस्तृत रूप में किया गया है। अतः आभरणों का प्रयोक्ता (विशेषज्ञ) आभरण-कृत ही होता था। मातस्य-कृत फूलों की सुरभित रंग-बिरंगी मालाओं की रचना कर पुरुष एवं नारी पात्रों की शृंगार-सज्जा प्रस्तुत करता था। वेषकर पात्रों की वेष रचना करता था।^४ वेश का बड़ा महत्त्व है। कवि-कल्पित पात्र की मनोदशा, वय एवं अवस्था के अनुरूप वेश की रचना होने पर नाट्य-प्रभाव की वृद्धि होती है। अतः वेषकर भी नियुक्त रहता था। चित्रकार मुख्य रूप से रंगपीठ एवं रंगमण्डप की भीतरी भित्तियों पर चित्ररचना करता था। प्रेक्षागृह के विभिन्न भागों के वर्णन के प्रसंग में नाट्यमण्डप की सुन्दरता और भव्यता के लिए मनोहारी चित्ररचना का स्पष्ट विधान किया गया है। रत्नक वस्त्रों को रँगता था, क्योंकि विभिन्न रसों के संदर्भ में पात्रों के वेश का भी रंग तदनुरूप परिवर्तित होता रहता था।^५ कारुक रंगमंच के लिए ऐसी उपयोगी सामग्री प्रस्तुत करता था, जिसमें

२. समागतानु नारीषु रूपयौवन कान्तिषु ।

न दृश्यन्ते गुणैस्तुल्या नर्तकी सा प्रकीर्तिता । ना० शा० ३४।४७ का० सं० ।

तथा—दशरूपक के परिशिष्ट में उद्धृत नाट्यशास्त्र के पाठानुसार २४।११३ (निर्णयसाम्प्र) ।

३. शूरपतिस्तूर्यपति सर्वानोष प्रवादन कुशलः ।

४. तूर्यपरिग्रहयुक्तो विज्ञेयः तौरिको नाम । ना० शा० ३५।७२ का० सं० ।

५. कार्यो नातिप्रसंगोऽत्र नृत्तगीतविधि प्रति । ना० शा० ५।१५८ (गा० ओ० सी०) (द्वि० सं०) ।

६. ना० शा० ३५।३२ ३५ का० मा०

७. ना० शा० ३५।८० का० सं० का० मा० ३५।३६क

लास जोहा पत्थर और लकड़ी का प्रयोग होता था मुख्य रंगमंच की रचना में वारुक का समवत सर्वाधिक योग लिया जाता हो। क्योंकि रंगमंडप की रचना में इन वस्तुओं का प्रयोग होता ही है, साथ ही अस्त्र-शस्त्र एवं इसी प्रकार की अन्य अनेक प्रकार की नाट्योपयोगी कृत्रिम सामग्री तैयार की जाती है। कथावस्तु के आग्रह से पात्र उसका प्रयोग करते हैं। इस शब्द का प्रयोग शिल्पकार और कर्मकार के लिए भी प्राचीन भारतीय साहित्य में हुआ है। याज्ञवल्क्य, मनुस्मृति, विद्वशालमंजिका और नैषधीयचरित में इसका उल्लेख मिलता है। मनुस्मृति के अनुसार कारुक शब्द बहुत व्यापक है, इसके अन्तर्गत काष्ठकर्म, तन्तुवाय, नापित, रजक और चर्मकार आदि सब परिगणित होते हैं।^१

कुशीलव वाद्ययन्त्रों की समुचित व्यवस्था तथा उनके वादन में निपुण होता है। आनंद विधान और उसके वादन की कुशलता के कारण ही वह कुशीलव के रूप में विख्यात हुआ।^२ कुशीलवों का सबंध राम के युष्मपुत्र वाल्मीकि रामायण के गायक कुशलव से भी है, क्योंकि वे दोनों भी रामायण के परम प्रसिद्ध गायक थे। परन्तु नाट्यकला और प्रयोग के ह्रास के साथ ही इन नटों और गायकों का भी सामाजिक दृष्टि से घोर पतन हुआ और उनका नाम 'कुशीलव' के रूप में प्रसिद्ध हुआ।^३ प्राचीन भारतीय नाटकों में कुशीलव का उल्लेख सदा प्रस्तावनाओं में किया गया है और वहाँ हीन भावना का कोई संकेत नहीं मालूम पड़ता है। मालतीमाधव और वेशीसहार में कुशीलव शब्द का उल्लेख है। निःसदेह गायन और वादन में कुशल होने के कारण नाट्य-प्रयोग में इनका बड़ा महत्त्व था।^४

इस विवेचना से भरत की शास्त्रीय दृष्टि का ही नहीं अपितु उनकी सूक्ष्म प्रयोगात्मक दृष्टि का परिचय मिलता है। नाट्यशास्त्र में इन प्रयोक्ताओं के लिए एक सामान्य नाम 'भरत' शब्द का प्रयोग किया गया है।^५ इसके अन्तर्गत सूत्रधार से लेकर रजक तक लगभग अठारह प्रकार के विभिन्न शिल्पियों की परिगणना एवं उनके कार्य-व्यापार का उल्लेख किया गया है। इनमें से प्रत्येक अपने-आप में स्वतंत्र है तथा जिसकी कला के योग के बिना नाट्य-प्रयोग के सफल होने की संभावना नहीं की जा सकती। वेशकर नहीं हो तो पात्र के वय, सामाजिक और मानसिक अवस्था के अनुरूप प्रभावोत्पादक वेश-रचना की कल्पना नहीं की जा सकती। कारुक यदि नहीं तो नाट्य-प्रयोग में प्रयुक्त प्रभूत सामग्री का उचित उपयोग ही नहीं हो सकता। नाट्यशास्त्र में परिगणित प्रत्येक शिल्पकार नाट्य-प्रयोग को जीवन, रस और शक्ति प्रदान करता है। अतएव भरत ने उन प्रधान प्रयोक्ता शिल्पियों की परिगणना की है, अन्यथा रंगमंडप की रचना तथा

१. ना० शा० ३५।८३ का० सं०।

(क) कारुमि कारित नैन कृत्रिमं स्वप्नहेतवे। विद्वशालमंजिका १, १३।

(ख) नैषधीय चरित १, ३८।

(ग) याज्ञवल्क्यस्मृति २।२४६।

(घ) मनुस्मृति ५।१२६, १०।१२।

२. ना० शा० ३५।८४, का० सं०, संस्कृत इंग्लिश डिक्शनरी, विलियम, पृ० २६७।

३. मनुस्मृति ८, ६५, १००२, श्रमरकोष प० १६५२-५३।

४. तत्सर्वं कुशीलवा संगीतप्रयोगेन मत्समीहितं संपादनाय प्रवर्तताम् मा० मा० प्रस्तावना।

तत्किमिवि नारभदसि कुशीलवै सद्यसगीतकम् वेशीसहार प्रस्तावना

५. अत ऊर्ध्वं प्रवदयामि भरतानां त्रिकल्पनम्, ना० शा० ३५२० क० म०

आहार्याभिनय के प्रसंग में जिनना विस्तृत विवरण प्रस्तुत किया गया है उससे नाट्य-मण्डप में नाट्य-प्रयोग के लिए जितनी विविध सामग्री और विभिन्न शिल्पियों के योग की आवश्यकता पड़ती है, उसकी परिगणना अत्यन्त श्रमसाध्य है। परन्तु नाट्य-मण्डप, आहार्य-विधि तथा प्रयोक्ता पात्रों की परिगणना के द्वारा भरत ने नाट्य के प्रयोग-पक्ष को प्रयोक्ताओं के लिए बड़ा ही सुगम बना दिया है। इनके अतिरिक्त भरत ने गणिका, शिल्पकारिका, शकार, विट और विदूषक आदि लोक-प्रिय पात्रों की भी परिगणना की है, जिनके सबंध में हमने अन्यत्र विचार किया है।^१

परवर्ती आचार्यों की विचार-धारा

नाट्य-प्रयोग की ऐसी व्यापक दृष्टि का परिचय भरत के परवर्ती आचार्यों ने नहीं दिया। यह तो स्पष्ट ही है कि इन आचार्यों और भरत की दृष्टि में महत्त्वपूर्ण अन्तर है। भरत शास्त्रकार और प्रयोक्ता दोनों ही थे और ये आचार्य मात्र शास्त्रकार थे। अतः इनकी दृष्टि प्रयोग की ओर नहीं गई है। धनजय, शारदातनय, सागरनदी, आचार्य विश्वनाथ और शिगभूपाल प्रभृति आचार्यों ने परंपरागत पात्रों के संबन्ध में विचार किया है, प्रयोक्ता पात्रों के संबन्ध में नहीं, या किंचित् ही। इन प्रयोक्ताओं में सूत्रधार, परिपाश्विक और स्थापक आदि परंपरागत प्रयोक्ता पात्रों का उल्लेख इन सब ग्रन्थों में है, परन्तु नेपथ्यभूमि में रहकर नाट्य-प्रयोग को प्राण-रस से पुष्ट करने वाले उन विभिन्न पात्रों का कोई विवरण नहीं है। दशरूपककार धनजय की परंपरा में ही आचार्य विश्वनाथ ने रंगमंच पर प्रस्तुत होने वाले परंपरागत पात्रों के क्रम में सूत्रधार, परिपाश्विक, सस्थापक और कुशीलव आदि का विवेचन किया है। प्रयोगात्मक दृष्टि न होने के कारण भरत की व्यापक पद्धति का अनुसरण नहीं किया गया है। अतएव अन्य नाट्य-प्रयोक्ताओं की परिगणना इन दोनों नाट्य-ग्रन्थों में नहीं है।^२ इस दृष्टि से सागरनदी के नाटक लक्षण रत्नकोष में किंचित् उपयोगी सामग्री इस सबंध में प्रस्तुत की गई है। उनका प्रेरणा-स्रोत भी भरत का नाट्यशास्त्र ही है। उन्होंने नाट्य-प्रयोक्ताओं में सूत्रधार, परिपाश्विक के अतिरिक्त काव्य-प्रस्थापक (सस्थापक), नर्तक, नट (शैलूष), भरतमुत (स्त्रीजीवी) और रगाचार्य (महानट) तथा इन्हीं की पत्नी क्रमशः लामिका, नर्तकी और नटी का उल्लेख किया है। रगाचार्य की पत्नी ही अथवा इनमें से कोई नायिका की भूमिका में अवतरित होने पर रगनायिका होती है।^३ परन्तु नाम-परिगणना की दृष्टि से भी विचार किया जाय तो नाटक लक्षण रत्नकोष में परिगणित नामों में कुछ ऐसे ही पात्रों की परिगणना की गई है, जो प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत होते हैं।

अतः भरत की-सी व्यापकता इसमें भी नहीं है। शिगभूपाल ने भी परंपरागत नायकों के सहायक पीठमर्द, चेट, विट और विदूषक तथा स्त्री पात्रों में, नायिकाओं की सहायिकाओं या दूती के रूप में चैटी लिंगिनी प्रतिवेशिनी धात्रेयी शिल्पकारी कुमारी ऋयिनी कारु और का उल्लेख किया है। कारु शिगभूपाल की दृष्टि में रजकी होती है और शिल्पकारी

वीणावादिनी। परन्तु इनका उल्लेख नायिकाओं की सहयोगिका के रूप में यहाँ है।^१ भावप्रकाशन में शारदातनय ने प्रयोक्ताओं के संबन्ध में अन्य आचार्यों की अपेक्षा अधिक स्पष्टता के साथ विचार किया है। परन्तु शारदातनय ने नाट्य के प्रयोक्ता के स्थान पर संगीतशास्त्र के प्रयोक्ताओं के नामों की परिगणना की है। इन प्रयोक्ताओं में सूत्रधार, नट, नटी, परिपाश्विक, कुम्भिव, विदूषक के सहित अन्य नाट्य-प्रयोक्ता, शैलूष और भरत आदि हैं। इस नामावली में यह तो स्पष्ट ही है कि इसमें ऐसा एक भी नाम नहीं है जो मात्र प्रयोक्ता हो, पर रंगमंच पर प्रस्तुत होने वाला पात्र नहीं हो।^२

अतः हमारा मन्तव्य इस संबन्ध में यही है कि भरत की-सी व्यापक प्रयोग-दृष्टि परवर्ती किसी आचार्य ने नहीं अपनायी और इसीलिए रंगमंच पर प्रत्यक्षतः प्रस्तुत होने वाले पात्रों के अतिरिक्त अन्य प्रयोक्ताओं के संबन्ध में कोई विवरण नहीं प्रस्तुत किया।

नाट्य-प्रयोक्ताओं की सामाजिक स्थिति

नाट्य-प्रयोक्ताओं की सामाजिक स्थिति के संबन्ध में प्राचीन भारतीय साहित्य में पर्याप्त परस्पर-विरोधी विवरण प्राप्त होते हैं। रामायण, पुराण, स्मृतिग्रंथ, अर्थशास्त्र, नाट्यशास्त्र एवं उपलब्ध प्राचीन भारतीय नाटकों में इस संबन्ध की प्राप्त सामग्री में नाट्य-प्रयोक्ताओं के सामाजिक उत्थान और पतन का जीता-जागता इतिहास ही मानो चित्रित है। वस्तुतः इन प्राप्त विवरणों के विश्लेषण में नाट्य-प्रयोक्ताओं के सामाजिक ह्रास और उन्नति दोनों का परिचय मिलता है।

नाट्यशास्त्र में प्राप्त पौराणिक आख्यान इस विषय पर महत्त्वपूर्ण प्रकाश डालता है। उक्त आख्यान के अनुसार भरत (नाट्य-प्रयोक्ता) नाट्य-प्रयोग के क्रम में बिनोद-सृजन के लिए ऋषि-मुनियों का भी उपहास करने लगे और उन्होंने क्रोध में उन्हें अभिशापित किया कि वे सूत्राचार तथा निर्ब्रह्मण हों अपना हीन जीवन बिताएँगे, वश अपवित्र हो जाएंगे तथा वे नर्तकों का हीन व्यवसाय करेंगे।^३ इन्हीं अभिशापित भरत-पुत्रों ने ही नहुष का अनुरोध स्वीकार कर पृथ्वी पर नाट्य-प्रयोग का समारम्भ किया। काणे महोदय की, इस सदर्भ में, यह कल्पना है कि नाट्यशास्त्र के प्रथम से पाँचवें अध्याय तक का अंश भरतो (नटों, नाट्य-प्रयोक्ताओं) को निकृष्ट जीवन से उत्कृष्ट जीवन की ओर उत्थान का एक विराट् प्रयास है। इन अध्यायों में 'नाट्य' यज्ञ के रूप में परिणत हो जाता है और 'ब्रह्मोद्भव' तथा वेद-प्रसूत पंचम वेद के रूप में प्रस्तुत होता है।^४

पातञ्जल महाभाष्य में नाट्य-प्रयोक्ताओं की हीन सामाजिक दशा का बहुत स्पष्ट विवरण हमें मिलता है। पातञ्जल ने यह कल्पना की है कि 'आख्याता' शब्द का प्रयोग वेदादि शास्त्रों के अध्यापक के लिए हो सकता है, न कि नाट्य-विद्या की शिक्षा देने वाले ग्रन्थिक या नट के लिए, जो रंगमंडप में विभिन्न भूमिकाओं के लिए पात्रों से अभ्यास करवाते हैं, क्योंकि

१. शिगभूपाल, २० मु० १८-६३।

२. भा० प्र० १०; अ० ५० २८८, वं० १-२, ३-४, १६-२०।

३. निर्ब्रह्मणो निराभूतः सूत्राचारो भविष्यति।

यश्च न भवतां वश स व्यसि ना० शा० ३६ ३४ ३५ का० भा०

४. हिस्ट्री ऑफ सस्कृत पोपटिक्स ५० २० (पी० बी० ज़ाओ)

यह प्रकृष्टतर उपयोग नहीं है। प्रकृष्टतर उपयोग तो ग्रथ और अथ का हो सकता है।^१ समग्र है पतञ्जलि के काल में नाट्य-विद्या का पूर्णतया परिणत शास्त्र नहीं तैयार हुआ हो या नटों के आचरण सबकी दुर्बलताओं के कारण नाट्य-विद्या का वह ऊँचा स्थान विद्वानों के बीच नहीं बना रह सका।

महाभाष्य के एक अन्य सदर्थ के अनुसार नटों की पत्नियों (नटियों) का चरित्र निर्दोष नहीं होता है, वे पर-पुरुषों के साथ भी स्वर और व्यञ्जन की तरह हिल-मिल जाती हैं।^२

वस्तुतः भारत का प्राचीन साहित्य (धार्मिक) नाट्य-प्रयोक्ताओं और उनकी पत्नियों के चरित्र को सदेह की दृष्टि से देखता रहा है। निर्वासन काल में राम सीता को साथ नहीं ले जाना चाहते थे, अतः सीता ने कठोर शब्दों में राम की भर्त्सना की है कि वे अपनी चिर-सगिनी युवती पत्नी को शैलूष (नट) की तरह दूसरे को सौंपकर बन जाना चाहते हैं।^३

अर्थशास्त्र में नाट्य-मंडलियों के चरित्र को ही दृष्टि में रखकर ग्राम में विनोद-स्थान, प्रेक्षणशाला और सैर-सपाटे के बाग-बगीचों के निर्माण का निषेध किया है, क्योंकि ग्रामवासियों के सीधे-सादे जीवन में नट, नर्तक, गायक और कुशीलव आदि विघ्न उपस्थित करते थे।^४

मनु और याज्ञवल्क्य नटों के प्रति समाज के आकर्षण से सभ्यतः परिचित थे। मनु ने नट-व्यापार को अनुचित मानते हुए ब्राह्मणों द्वारा नट-प्रदर्शन का निषेध किया है। नटों की पत्नियों की सामाजिक मर्यादा उनकी दृष्टि में नितान्त नगण्य थी। समाज के अन्य पुरुषों का उन नटी स्त्रियों से अवैध सम्बन्ध होने पर भी उसके लिए बहुत ही हल्का दण्ड देने का विधान है। क्योंकि वे नट अपनी पत्नियों के रूप और सौन्दर्य को बेचकर धनोपाजन करते थे और अपनी पत्नियों को अन्य पुरुषों से सपर्क रखने के लिए उत्साहित करते थे, इसलिए नट, कुशीलव और भल्ल आदि के साथ सपर्क का सर्वथा निषेध किया है। नाट्य-प्रयोग और दारु कर्म (बढ़ईगिरी) करने वाले ब्राह्मणों की परिगणना उन्होंने शूद्रों की श्रेणी में की है। नटों को किसी भी वस्तु की प्रामाणिकता के लिए साक्षी के रूप में स्वीकार नहीं करते। इन पात्रों द्वारा प्रस्तुत आतिथ्य

१. पातञ्जल महाभाष्य, आख्यातोपयोगे पाणिनीय अष्टाध्यायी के सूत्र पर।

यदारम्भका रगं गच्छन्ति नटस्य श्रोत्र्यासो ग्रंथिकस्य श्रोत्र्यासः।

एवं तर्हि उपयोग इत्युच्यते। सर्वशोपयोगः तत्र प्रकर्षमिति विजास्यते,

यश्च साधीय उपयोगः। कश्च साधीय ? यो ग्रंथार्थयोः।

अर्थोपयोगः को भवितुमर्हति। यो नियमपूर्वकः तदयथा उपयुक्ता

भाष्यका इत्युच्यते य एतं नियमपूर्वकमधीतवन्ता भवन्ति। १।४२६।

तथा—पाणिनिकालीन भारतवर्ष, पृ० ३३६, डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल।

पतञ्जलिकालीन भारत, पृ० ५००, डॉ० प्रभुदयाल अग्निहोत्री।

२. न्यञ्जनानि पुनः नटभार्यावद् भवन्ति। तद्यथा नटानां स्त्रिय रंगंगना योयः पृच्छन्ति कस्य यूयम् कस्ययूयम् इति ततंतव तवैत्याहुः। पातञ्जल महाभाष्य ६, १, १३ सूत्र पर भाष्य।

३. स्वयं तु भार्या कौमारी चिरमध्युषितां सतीम्।

शैलूष इव मां राम परेभ्यो दातुमिच्छसि। बा० रा० २।३० =

४. अथ्यप्र प्रचार अधिकार पृ० ५३

ब्राह्मण के लिए स्वीकार योग्य नहा होता।^१ मनु के इस विधान का समर्थन चारुदत्त और मृच्छकटिक की प्रस्तावनाओं से होता है। सूत्रधार द्वारा अनुरोध करने पर भी विदूषक (ब्राह्मण) उसका निमन्त्रण अस्वीकार कर देता है।^२ विष्णुस्मृति में नाट्य-प्रयोक्ता नटों को 'आयोगव' शब्द से संबोधित किया गया है क्योंकि ये वर्णसंकर होते थे। ये शूद्र और वैश्य स्त्रियों के संपर्क से उत्पन्न हुए थे।^३ 'रूपजीव' और 'जयाजीव' ये दो शब्द इन नाट्य-प्रयोक्ताओं के लिए प्रचलित थे। इससे एक ओर उन प्रयोक्ताओं की हीन सामाजिक स्थिति का संकेत होता है, दूसरी ओर यह भी कल्पना की जा सकती है कि स्त्री पात्रों की भूमिका में प्रायः रूपजीवा वेश्याएँ अवतरित होती थीं। चारुदत्त नाटक की वसन्तसेना नाटक-स्त्री है।^४ नाटक लक्षण रत्नकोष में भरत-सुत के लिए 'रगजीवी' शब्द का प्रयोग किया गया है।^५

शान्तिपर्व में शूद्र को यह स्वतंत्रता दी गई है कि रगमंडप के अन्य कार्यों के अतिरिक्त वह स्त्री का भी तदनुरूप अभिनय संपादित कर सकता है।^६ नट निम्नश्रेणी का होता था और उसकी परिगणना समाज के सबसे निकृष्ट अन्यजों की श्रेणी में की गई है।^७ संभवतः इसी सामाजिक हीनता को दृष्टि में रखकर आपस्तम्ब मूत्र में नाट्य, सभा एवं समाज आदि के प्रदर्शन में पात्रों के लिए भाग लेना सर्वथा निषिद्ध माना गया है।

नटों की खोई हुई सामाजिक प्रतिष्ठा को पुनः प्राप्त करने की दृष्टि से नाट्यशास्त्र के आरम्भिक पाँच अध्यायों की रचना हुई। इन अध्यायों में नाट्य-विद्या और उसके प्रयोग को पवित्र धार्मिक अनुष्ठान और 'चाक्षुष-यज्ञ' की मर्यादा देकर बहुत ही ऊँचे सम्मानित पद पर प्रतिष्ठित किया।^८

भरतों और नटों का पतन धार्मिक और नैतिक कठोरता के कारण ही नहीं हुआ। भारत के राजनीतिक पतन के उपरान्त नाट्य-प्रयोक्ता निराश्रित हो भटकने लगे, फलतः नाट्यकला और उसके प्रयोक्ता उत्तरोत्तर विखरते गये। अभी भी उत्तर भारत के गाँवों में नट शारीरिक कलाबाजी और आल्हा-ऊदल के जोशभरे गीत गाकर अपना जीवन यापन करते हैं और उनकी पत्नियाँ (नटिनियाँ) द्वार-द्वार गीत गाकर अपना पेट पालती हैं और फसल के दिनों में यौवन और प्रेम के रगभरे गीत गाकर अन्न उपार्जन करती हैं। इनकी बोली पछाँही होती है। दूसरी ओर पूर्वी उत्तर प्रदेश और उत्तर बिहार के बहुत-से गाँवों में भाटों की बहुत बड़ी आबादी अभी भी स्तुति और बदना के गीत गाकर अपना जीवन-यापन करती है। इनमें बहुतों ने दो-एक सदी पूर्व इस्लाम मत स्वीकार कर लिया था। बाद में बहुत-से भाट पुनः हिन्दू हो गए। इन नटों और भाटों का सबब भरतों और नटों से रहा हो, यह कहना कठिन है। परन्तु नाट्य-शास्त्र के अनुसार भरतों का पतन हुआ था यह निश्चित है। यह अनुसंधान का महत्त्वपूर्ण विषय है कि ये नट और भाट भरतों की उस परंपरा को, विकृत रूप में ही सही, जीवित रखे हुए हैं। मुजफ्फरपुर में

१. मनुस्मृति ८।१०२, ३३२, ६५, १०-२२, १२।४५, याज्ञवल्क्य, २।५, ७० ७१।

२. चारुदत्त और मृच्छकटिक का प्रस्तावना-भाग।

३. विष्णुस्मृति १६।३, ८।

४. अमरकोष पृ० ११११ तथा चारुदत्त अंक १।

५. ना० ल० का स्त्रीजीवी भरतसुत-पृ० २१८५।

६. रंगावतरणं चैव तथा रूपीपजीवनम्। महाभारत शान्तिपर्व २६५।४-५।

७. हिस्त्री ऑफ़ धर्मशास्त्र भाग २, पृ० ७०, ८४ तथा आपस्तम्ब धर्मसूत्र १, १, ३, ११-१२।

८. हिस्त्री ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स पृ० ३२ पी० बी० आये

भरथुआ^१ ग्राम अभी भी है और वे प्राचीन बदी-जनो की तरह स्तवन एवं गायन का पेशा करते हैं। ये भाट भट्टो के उत्तराधिकारी मालूम पड़ते हैं, भरतों के नहीं। भरत का पर्यायवाची शब्द नट है, भाट नहीं। 'भर' शब्द भट्ट एव 'थुआ' शब्द प्राचीन भारोपीय 'स्तूप' शब्द से विकसित हुआ हो। ऐसे गाँवों के इतिहासो में प्राचीन भारतीय कला और सस्कृति के बहुत से महत्त्वपूर्ण सूत्र खोए हुए हैं जिनके अनुसंधान की आवश्यकता है।

भारतीय साहित्य में नाट्य-विद्या और नाट्य-प्रयोक्ताओं के सम्मान और मर्यादा के भी विवरण उपलब्ध है। आरंभिक बौद्ध-साहित्य में समाजो का निषेध किया गया है। परन्तु विरोध का यह स्वर उत्तरोत्तर मद ही नहीं पड़ता गया अपितु नाट्य-विद्या और प्रयोग को अधिकाधिक प्रश्रय मिलने लगता है। 'ललित विस्तर' और 'अवदान शतक' में इस सम्बन्ध की रोचक कथाएँ मिलती हैं। भगवान् बुद्ध का जीवन अकित करने के लिए नाट्याचार्य स्वयं बुद्ध बनता है और अन्य नट भिक्षु-वेष में अवतरित होते हैं।^२ यही नहीं, स्वयं तथागत भी अन्य अनेक कलाओं के साथ नाट्य-नृत्य और संगीत आदि कलाओं में निपुण हैं।^३ बौद्धधर्म आरम्भ में इन रागमूलक कलाप्रवृत्तियों का विरोधी था परन्तु बाद में उस धर्म के प्रवर्तक को ही उस नाट्यकला में निपुण रूप में चित्रित किया गया है। स्मृति एव धर्म-ग्रन्थों में जो विरोध है, वह उनकी नीतिवादिता और आचरण की शुद्धता के कठोर आदर्श के कारण ही। अतः धर्म एव नीतिमूलक साहित्य में तो विरोध है, परन्तु जातीय जीवन का जो विशाल साहित्य विकसित हो रहा था उसमें नाट्य-कला और प्रयोक्ताओं को सम्मान का पद प्राप्त था। नाट्यशास्त्र-प्रणेता 'भरत' मुनि के रूप में समादृत हैं। नाट्य-विद्या से संबंधित सब विषयों के प्रवर्तक भरत ही माने जाते हैं। 'लक्ष्मी स्वयंवर' नाट्य के प्रवर्तक वही माने जाते हैं। दिव्य अप्सरा उसमें लक्ष्मी का अभिनय रूपायित करती हैं। इस प्रकार नाट्य-विद्या का सम्बन्ध वेदों, ब्रह्मा और भरतमुनि से और प्रयोग का सबंध विष्णु, शिव-पार्वती, इन्द्र एव दिव्य अप्सराओं तथा भरतमुनि के सम्मानित पुत्रों से है।^४ नाट्य-प्रयोक्ता पात्र राजाओं और श्रेष्ठ कवियों के रूप में भी चित्रित हुए हैं। बाणभट्ट ने हर्षचरित में वर्णित अपने मित्रों में नटों और नटियों के नामों की परिगणना की है। भर्तृहरि ने

१ भरथुआ शब्द का पूर्वार्द्ध तो भाट शब्द का रूपान्तर है। भट्ट-भट्ट-भट्ट-भर। भाटों के कई गाँव में भर शब्द मिलता है। जैसे भरौली (भट्टपल्ली), भरौरा (भट्टपुरा), परन्तु थुआ शब्द का मूलरूप श्रृङ्गल का विषय है। बहुत पुरा 'स्तूप' धातु सारी भारोपीय भाषाओं में मिलता है। स्तूप उसी से बना है। पुराना अर्थ टीला रहा होगा। उसे ही इसका पूर्वरूप मानने को मैं नहीं कहता, क्योंकि ध्वनि-परिवर्तन कभी-कभी आमक व्युत्पत्ति की ओर ले जाता है। बहरहाल भरथुआ का तात्पर्य भाटों के गाँव से है। भरता: से इसका संबंध नहीं जान पड़ता। भरतपुत्र नट होते हैं, भाट नहीं।

डॉ० हजारिप्रसाद द्विवेदी से पत्राचार के आधार पर : चंडीगढ़, २१/११/६४

Tribes and Castes in North Oudh—W. Crooke, p 20.

२. अवदानशतकम्, पृ० १८७।

३. कान्यकरणे—वीणाया वाद्ये नृत्ये गीते पठिते आख्याने, वास्ये, लास्ये, नाट्ये विडम्बिते—मर्चन बोधिसत्व एवं विशिष्यतेस्म। ललितविस्तर पृ० १०८।

४. (क) ना० शा० प्रथम अध्याय

(ख) मुनिना मरतेन य प्रयोग अक २१७

उर्वरी विष्णोर्वरी अक ३

में इन नाट्य प्रयोक्ताओं और राजाओं की मित्रता का उल्लेख किया है ।^१

मालविकान्निमित्र के प्रथम एवं द्वितीय अंको में प्रयोक्ता पात्रों और नाट्याचार्यों की महत्ता का प्रतिपादन है । रानी धारिणी की बहन मालविका सभ्रान्त राजपरिवार की कन्या होने पर भी नृत्य और अभिनय की शिक्षा पाती है । नाट्याचार्य हरदत्त और गणदास को राजा द्वारा उचित सम्मान प्राप्त है । प्राश्निक पद पर अधिष्ठित परिव्राजिका के लिए राजा और रानी दोनों के हृदयों में सम्मान का भाव है । यही नहीं, गणदास के शब्दों में नाट्यविद्या 'चाक्षुष ऋतु' (नयनों का यज्ञ) है, स्वाग या नकल मात्र नहीं । शिव और पार्वती की प्रेरणा से इस महनीय कला का उद्भव हुआ है ।^२

रत्नावली में सम्राट् श्रीहर्ष के पादपद्मोपजीवी नानादिग्—देशागत, राजसमूह ने सूत्रधार के लिए 'सबहुमान' जैसे आदरसूचक शब्द का प्रयोग किया है ।^३ भवभूति ने महावीरचरित तथा मालती-माधव में नाट्य-प्रयोक्ताओं के साथ अपनी मित्रता का उल्लेख किया है ।^४ भवभूति जैसे शिष्ट और सुसंस्कृत नाटककार की मंत्री जिन नाट्य-प्रयोक्ताओं से रही होगी, निश्चय ही धर्म-मूत्र, स्मृति-प्रथ एव अर्थशास्त्रों में निषिद्ध सामान्य नटों की अपेक्षा, वे शिक्षा और सत्कार में कहीं अधिक सभ्रान्त होंगे । हरिवंशपुराण में 'रामायण नाटक' और कौवेररमाभिसार' का प्रद्युम्न युदुवंशियों द्वारा प्रयोग नाट्यकला और उसके प्रयोक्ताओं की मर्यादापूर्ण सामाजिक अवस्था का परिचायक है ।^५ कालिदास एव अन्य नाटककारों की प्रस्तावनाओं में 'नाट्य-प्रयोग-विज्ञान' की शिक्षा और अभ्यास पर जैसा बल दिया गया है,^६ उससे भी यह प्रमाणित होता है कि पतञ्जलि के बाद लौकिक विद्या और कला के रूप में इसका सम्मान उत्तरोत्तर बढ़ा और अन्य विधाओं की भाँति इसके अध्ययन-अध्यापन की शास्त्रीय परंपराओं की स्थापना और समृद्धि हुई । यो पाणिनि के पूर्व भी इन नट-मूत्रों की परिगणना वैदिक चरणों के अन्तर्गत हो रही थी ।^७

आचार्य अभिनवगुप्त ने नाट्य-विद्या (वेद) और प्रयोग की इसी महत्ता को दृष्टि में रखकर (नाट्य-) कवि द्वारा नाट्य की रचना, प्रयोक्ता द्वारा नाट्य-प्रयोग और सामाजिक द्वारा प्रयोग का प्रेक्षण तीनों को ही वर्जनीय नहीं माना है, क्योंकि नाट्यविद्या तो नट के लिए वेद स्वरूप है, उसका धर्म है, अतः उपादेय है । कवि तो अपने हृदय-मन्दिर में उदित प्रतिभा-रूप वाग्देवी के अनुग्रह से ही अपूर्व एवं विलक्षण नाट्य की रचना प्रजापति की तरह

१. पुस्तकृत (लेपरचना) कुमारदत्त, लासकयुवाताण्डविकः, शैलालियुवा शिखण्डकः नर्तकी हरिणिका । हर्षचरित उच्छ्वास १, पृ० ४२, वैराग्यशतक ५६ ।

२. मालविकान्निमित्र अंक, १।४। "शान्तं ऋतुं चाक्षुषम् । रुद्रेणैदमुमाकृतं व्यतिकरे खांगे विभक्तं द्विधा ।

३. अथाहं वसन्तोत्सवे सबहुमानमाह्वय—रत्नावली प्रस्तावना-भाग ।

४. भवभूतिनाम्ना जातुकर्षीपुत्रः कविः निसर्गं मौहृदेच भरतेयु स्वकृतिमेवं प्राणयुष्य भूयसीमस्माकमर्पितवान् । मालतीमाधवप्रस्तावना-भाग । महावीरचरित प्रस्तावना-भाग ।

५. हरिवंश, विष्णुपर्व ६३ । रामायण महाकाव्यमुद्दिश्य नाटकं कृतम् । रमाभिसारं कौवेरं नाटकं ननु ततः । ६३। ६-६२ ।

६. आपरितोषाद् साधु न मन्ये प्रयोगविद्वानम् । अ० शा० — भाग -

७. न मारतवर्ष १० ३१०

करता है। सामाजिक को गाने-नाचने का उपदेश नहीं दिया जाता है। अपितु स्वभावतः सुन्दर विषयों के रसास्वादन में प्रवृत्त वेदादि (नीरस) शास्त्रों से भयभीत सामाजिक के लिए मनोमुग्धकारी नाट्य-प्रयोग की परिकल्पना की गई है। इस मनोविनोद के साथ ही सहज रूप से धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष इन चारों साधनों का भी वह ज्ञान प्राप्त कर लेता है।^१

भरत ने तो नाट्य को वेद का सम्मान देकर यह प्रतिपादित किया है कि नाट्य-वेद का जो अध्ययन एवं प्रयोग करता है, उसे वही पुण्य प्राप्त होता है जो वेद-ज्ञाता, यज्ञानुष्ठाता और दानशील को प्राप्त होता है।^२

नाट्य प्रयोक्ताओं की परिगणना एवं परिभाषा में विभिन्न व्यवसायियों और शिल्पियों की परिभाषाएँ दी गई हैं। उनके लिए कही भी निन्दात्मक शब्द का प्रयोग नहीं किया गया है अपितु उनकी गुण-गरिमा का अत्यन्त भव्य चित्र प्रस्तुत किया गया है। सूत्रधार तो सब गुण आगर होता ही है, पर वह राजवश प्रसूतिमान् भी होता है।^३

अतः नाट्यशिल्पियों के सामाजिक जीवन का इतिहास उत्थान-पतन के संघर्षों से भरा है। वे अपने सामाजिक जीवन में उठे भी हैं और गिरे भी हैं। पर नाट्यकला के पुनरुत्थान के लिए ही मदा जीते-जागते रहे हैं। हीन सामाजिक जीवन के सदियों में शिकार रहे हैं और अन्ततः वह जाति भी प्राचीन भारत के रंगमंचीय गौरव के साथ बिम्बमृति में विलीन हो गई। भरतों की वह परंपरा लुप्तप्राय है। यह महत्वपूर्ण बात है कि नाट्यशास्त्र की मूल पांडुलिपियाँ प्रायः दक्षिण भारत में मिली, उत्तर भारत में नहीं।

न तथा गन्धमाल्येन देवाः तुष्यति पूजिताः ।

यथा नाट्य प्रयोगस्यैः नित्यं तुष्यन्ति मंगलैः ॥

१ एनेन 'कामजो दशको गुणः' (मनुस्मृति—७-४७) इति जनीयत्वेन नाट्यस्यानुपदेश्येति केचिदा-
शांकिरे तदयुक्तीकृतम् । याज्ञवल्क्यस्मृति पुराणादौ नास्य प्रशंसाभूयस्त्वश्रवणान् । तथा हि नटानां
तावेदतत्त्व धर्मास्नाय रूपतयाऽनुष्ठेयमेव । अ० भा० भाग १, पृ० ३-४ (द्वि० सं०) ६

२ य इमं शृणुयात् प्रोक्तं नाट्यवेदं महात्मना ।

• कुर्यात् प्रयोगं यश्चैवं तथाऽधीयीत वानर ।

या गतिः वेदविदुषां या गतिर्यज्ञवेदिनाम् ।

या ता गतिं प्राप्नुयात् तु स ना० शा० अ० ३६ ७४ ७५ का० सं०

३ प्रमयचरितश्च राजवश प्रसूतिमान् ना० शा० पृ० ६५५ का० भा०

सिद्धि-विधान

सिद्धि-विधान की परम्परा

नाट्य-प्रयोग का प्रधान लक्ष्य है प्रेक्षक के हृदय में आनन्द-रस का उद्बोधन। वह तभी हो पाता है जब वह प्रयोगसिद्ध हो।^१ उसकी इस सिद्धि के निर्धारण के लिए भरत ने निश्चित मान-दण्डों की स्थापना सिद्धि-विधान में की है। इसके अन्तर्गत सिद्धि के भेद और आधार, उसका सकेत करने वाली सात्त्विक और आगिक प्रक्रियाएँ, सिद्धि के लिए नाट्य-मंडलियों की पारस्परिक प्रतिस्पर्धा, पारितोषिक प्रदान की प्रणाली, सिद्धि के मार्ग में नाना-विध बाधाएँ, सिद्धि के निर्णायक सहानुभूतिशील प्रेक्षक एवं गुण-दोष-विवेचक प्राशस्तिक आदि की क्षमता के सम्बन्ध में तात्त्विक विचारों का आकलन किया है। वस्तुतः भरत का सिद्धि-विधान नाट्य-प्रयोग का चरम उत्कर्ष है, उनकी प्रयोगात्मक नाट्य-दृष्टि की चरम परिणति इसमें होती है।

नाट्य-प्रयोग में सफलता की उपलब्धि के लिए नाट्य-मंडलियों में परस्पर सघर्ष होता था। वे प्रेक्षकों के परितोष और अपने नाट्य-प्रयोग के लिए पुरस्कार-प्राप्ति की दिशा में सचेष्ट रहते थे। इसका विवरण प्राचीन भारतीय साहित्य में भी उपलब्ध है। मालविकाग्निमित्र के प्रथम एवं द्वितीय अंक इस दृष्टि से विशेष रूप से उपादेय है। भरत-निरूपित सिद्धि-विधान का वह प्रयोगात्मक स्थल ही है। नाट्य-प्रयोगगत सिद्धि की समस्याओं का नाट्यशास्त्र में जितने विस्तार से विचार किया है, वे सब समग्रता के साथ प्रयोग रूप में यहाँ प्रस्तुत किये गये हैं। अभिज्ञान शाकुन्तल, उत्तररामचरित, मालतीमाधव और वेणीसहार आदि नाटकों की प्रस्तावनाएँ भी इस दृष्टि से विवेचन के लिए आधार प्रस्तुत करती हैं। इनमें सूत्रधार अपने नाट्य-प्रयोग द्वारा प्रेक्षक को परितुष्ट करने की अपनी लालसा स्पष्ट शब्दों में प्रकट करता है। इन नाटकों में ही

नही अपितु हरिवंश पुराण जैसे पौराणिक तथा अवदानशतक जैसे बौद्ध ग्रन्थ में भी नाट्य-प्रयोग की सिद्धि के लिए पारितोषिक-प्रदान का विवरण मिलता है।^१

सिद्धि का स्वरूप और प्रकार

नाट्य-प्रयोग की सिद्धियाँ भरत के मत से दो प्रकार की होती हैं—दैवी और मानुषी। ये दोनों सिद्धियाँ आंगिक, वाचिक, सात्त्विक और आहार्य अभिनयों के लोक एव शास्त्र की परंपराओं पर आश्रित होती हैं। नाट्य-प्रयोग के सफल होने पर प्रेक्षकों और प्राशिनकों के हृदय में प्रसन्नता का उदय होता है, उसका प्रकाशन अनेक रूपों में होता है। आनन्द-प्रदर्शन की विविध प्रक्रियाओं का वर्गीकरण भरत ने किया है।^२

मानुषी सिद्धि के रूप

मानुषी सिद्धि मुख्यतः प्रसन्नताबोधक स्थूल संकेतों पर आधारित होती है। प्रेक्षक अपनी वाणी एवं शरीर से प्रसन्नता का प्रकाशन करते हैं। इसीलिए इसके दो भेद हैं—वाङ्मयी और शारीरी।

वाङ्मयी सिद्धि

वाङ्मयी सिद्धि के निम्नलिखित छः भेद हैं—

स्मित, अर्द्धहास, अतिहास, साधु, अहो, कष्टम् तथा प्रवृद्धनाद।

पात्र द्वारा शिष्ट रसमय हास्य का प्रयोग होने पर प्रेक्षक के मुख पर मन्दहास्य की रेखा अंकित होने पर स्मित होता है। अस्पष्ट हास्य या अस्पष्ट वचनों के प्रयोग होने पर प्रेक्षक का अस्पष्ट रूप से हँसना अर्द्धहास्य होता है। विदूषक की विकृत आंगिक चेष्टा या उपहासास्पद नेपथ्यज विधियों के कारण अतिहास होता है। धर्मयुक्त कार्यों का अभिनय अत्यन्त उत्तम रीति से होने पर प्रेक्षक परितोष व्यक्त करने के लिए साधु शब्द का उच्चारण करते हैं। स्वभाव-सिद्ध शृंगार, वीर या अद्भुत आदि रसों का अभिनय उत्तम रीति से होने पर प्रेक्षक आत्मपरितोष को अहो-अहो आदि भावावेशपूर्ण शब्दों द्वारा प्रकट करते हैं। कण्ठरस के प्रयोगकाल में प्रेक्षक सास्त्र-नयन हो कष्टम् शब्द के द्वारा प्रयोग के प्रति परितोष प्रकट करता है। प्रयोग में विस्मय भाव का प्रकाशन होने पर प्रेक्षक द्वारा गम्भीर उच्चस्वर में प्रशंसा प्रकट करने पर प्रवृद्धनाद होता है।^३

शारीरी सिद्धि

पात्रों के उत्तम अभिनय के प्रति शारीरिक प्रतिक्रियाओं द्वारा भी प्रेक्षक आत्म-परितोष प्रकट करते हैं। उनके भी तीन प्रकार हैं—सरोमाचपुलक, अम्युत्थान और चेलागुलीदान। नाट्य-प्रयोग के प्रसंग में जब पात्र परस्पर अपमानजनक सवाद द्वारा एक-दूसरे को आकर्षित करते हैं तो आश्चर्य-बोधक भावों के प्रति प्रशंसा और परितोषसूचक शरीर पर सरोमाच और पुलक का

१. भालविकाग्निमित्र, अंक १-२।

२. ना० शा० २/११-२ (गा० ओ० सी०)। हरिवंश।

३. ना० शा० २/७३४ ६-१ ग० ओ० सी०)

प्रदर्शन होना है। परन्तु अगो के छेदन, भेदन, युद्ध और आक्रमण-प्रत्याक्रमण के उत्तेजनात्मक दृश्यों के प्रति आमन से उठकर प्रेक्षक द्वारा परितोष प्रकट करने पर 'अभ्युत्थान' होता है। भावावेश में प्रेक्षकों के तन अश्रुसिक्त हो जाते हैं और कंधे कांपने लगते हैं। प्रयोग से पूर्णतया परिपुष्ट होने पर प्रेक्षक कभी-कभी भावावेश में पात्रों को बहुमूल्य वस्त्र देकर एव अँगुली उठाकर अपना सतोष प्रकट करते हैं।^१ इस प्रकार की परम्परा भारत में प्राचीन काल से प्रचलित है। दर्शकों में समृद्ध व्यक्ति प्रयोग से परितुष्ट हो भावावेश में अपने बहुमूल्य वस्त्र पात्रों को अर्पित कर दिया करते थे।^२ हरिवंश में दानवों ने पात्र वेषधारी यदुवंशियों को बहुमूल्य वस्त्राभरण, आकाशचारी विमान और हाथी आदि देकर परितुष्ट किया।^३

दैवी सिद्धि

भाव की अतिशयता तथा सात्त्विक भावों की समृद्धि होने पर दैवी सिद्धि का आविर्भाव रंगमण्डप में होता है। नाट्य-प्रयोग की उत्तमता के कारण रंगमण्डप पूर्ण शान्त, निःशब्द, प्रेक्षकों में परिपूर्ण तथा उत्थानरहित होने पर दैवी सिद्धि होती है।^४

दोनों सिद्धियों का अन्तर

दैवी सिद्धि और मानुषी सिद्धि में यह स्पष्ट अन्तर है कि मानुषी सिद्धि तब होती है जब नाट्य-प्रयोग में शारीरिक और वाक्चेष्टा की प्रधानता रहती है और तदनुरूप प्रेक्षक भी युद्ध, परस्पर आघात-प्रतिघात और उत्पात आदि के दृश्यों के संदर्भ में उसी प्रकार अपना परितोष वाणी और आंगिक चेष्टाओं द्वारा प्रकट करते हैं। आजकल भी निम्नस्तर के प्रेक्षकों को ऐसे रोमाञ्चक दृश्यों के प्रति विशेष अभिरुचि होती है। परन्तु नाट्य-प्रयोग में ऐसे भी अवसर होते हैं जब आंगिक अभिनय और आधर्वणपूर्ण वाक्यों के स्थान पर सात्त्विक भावों तथा जीवन की घोर-गभीर भावधारा का अभिनय कहीं अधिक मर्मस्पर्शी होता है। भाव-सपदापूर्ण अभिनय से रंगमण्डप नितान्त शान्त और गम्भीर वातावरण के दैवी प्रभाव में डूबा रहता है। ऐसे ही उत्तम प्रयोगों को दृष्टि में रखकर भरत ने दैवी सिद्धि की कल्पना की है। नाट्य-प्रयोग की दो प्रकार की सिद्धियों के विधान से भरत ने प्रयोक्ता और प्रेक्षकों की भी दो भिन्न परंपराओं का संकेत किया है। सुरुचिपूर्ण और सुसंस्कृत प्रेक्षक प्रायः ऐसे नाट्य-प्रयोगों में ही रुचि लेते हैं।^५

१. ना० शा० २७।१३-१६ (गा० श्रो० सी०)।

२. ते ददुः वस्त्रमूल्यानि रत्नान्याभरणानि च। हरिवंशपुराण, विष्णुपर्व, ६३ अध्याय।

३. ना० शा० अ० अ० पृ० ५११, पादटिप्पणी २७।५ श्लोक पर। ना० ल० को० पं० २२=६-६०।

४. या भावातिशयोपेता सत्ययुक्ता तथैव च।

नन्दो नैव च क्षोभो न चोत्पात निदर्शनम्।

संपूर्णता च रंगस्य दैवी सिद्धिस्तु सा स्मृता॥

५. The divine success seems to relate to cultured spectators who generally take interest in deeper and more subtle aspects of dramatic performance and as such are above ordinary human beings and may be called 'Divine'.

बाधाएँ (दोष)

भरत ने नाट्य-प्रयोग की सिद्धि के अतिरिक्त चार प्रकार की बाधाओं का भी विवेचन किया है। वे ये हैं—दैवी, आत्मसमुत्था, परममुत्था तथा औत्पानिका।^१ नाट्य-प्रयोग की बाधाओं के विश्लेषण से भरत की प्रयोग-दृष्टि की कुशलता का ज्ञान होता है। छोटी और बड़ी सब बाधाओं (दोषों) के प्रति वे पूर्ण सजग हैं कि नाट्य-प्रयोगे नितान्त सफल हो।

दैवी बाधाओं पर यद्यपि मनुष्य का अधिकार नहीं है, परन्तु दैवी बाधाओं को दृष्टि में रखकर ही दृढ स्तंभ वाले नाट्य-मण्डपों का उन्होंने विधान किया है।^२ दैवी बाधा के अन्तर्गत वायु, अग्नि मण्डप का गिरना और वर्षा का प्रकोप, कुंजर (हाथी), भुजग, कीड़े, सर्प और चिटी आदि के प्रवेश का उल्लेख है।^३ यदि नाट्य-मण्डप शास्त्रानुसार दृढ़ता से बना हो तो इन दैवी विपत्तियों से बचने की संभावना रहती है और प्रयोग में बाधा नहीं उपस्थित होती।

परसमुत्था बाधा

भरत के काल में विभिन्न नाट्य-मंडलियाँ नाट्य का प्रयोग पारस्परिक प्रतिस्पर्द्धा के साथ करती थीं। धन-प्राप्ति या पारितोषिक के लिए उनमें परस्पर प्रतियोगिता होती थी। प्रेक्षकों और रंग-प्राप्तिकों की दृष्टि में वे नाट्य-मंडलियाँ एक-दूसरे के प्रयोग को हीन तथा असफल सिद्ध करने का भी अनुचित प्रयास करने में संकोच नहीं करती थीं। भरत ने 'परसमुत्था बाधा' के अन्तर्गत ऐसी ही अनेक बाधाओं का उल्लेख किया है। नाट्य-प्रयोग को असफल सिद्ध करने के लिए विरोधी दल का जोरो से हँसना, रोना, धीमे-धीमे निरन्तर बातचीत करते रहने आदि का प्रयोग होता था। भरत के अनुसार विरोधी प्रेक्षक नाट्य-प्रयोग को असफल सिद्ध करने के लिए अभिनय-काल में गोपठा, घास-फूस ही नहीं पत्थर के टुकड़े और चिटियों के छत्ते तक रंगमंच पर फेंक दिया करते थे^४ जिससे विशेषकर नारी पात्र उद्धिग्न हो जाएँ।^५ भरत ने इस प्रसंग में ईर्ष्या-द्वेष, शत्रु-पक्ष में मिलने तथा अर्थ-भेद के कारण भी प्रयोग में बाधा होने का उल्लेख किया है। अर्थभेद से भरत का आशय संभवतः यह है कि शत्रु-पक्ष के लोग प्रेक्षकों को उत्कोच देकर भी नाट्य-प्रयोग में बाधा उपस्थित किया करते थे। अर्थभेद प्रेक्षकों का होता था या प्रयोक्ताओं का, यह अस्पष्ट है। इसमें संदेह नहीं कि नाट्य-प्रयोग इतना अधिक विकसित था और आपस में ऐसी प्रतिस्पर्द्धा होती थी कि घूस देकर या किसी अन्य विधि से प्रेक्षक या प्रयोक्ता आदि को शत्रु-पक्ष के प्रयोक्ता अपने अनुकूल बनाकर मिद्धि में बाधा उपस्थित करते थे।^६ सभा-समितियों और

१. ना० शा० २७।१६ (ना० ओ० सी०)।

२. ना० शा० २।६८ का० भा०।

३. ना० शा० २७।२० (ना० ओ० सी०)।

४. अनिहसित रुदित विस्फोटिनान्यथोत्कृष्टनालिका पाताः।

गोमयलोष्टपिपीलिका विक्षेपाश्चाग्निसंभूताः। ना० शा० २७।२४।

५. सुकुमार प्रकृतेः स्त्रीपात्रं प्रायस्य त्रामनोत्पादिनेन सिद्धिविधाया।

पशो सिंहादे वेपं कृत्वा सुकुमारं प्रयोक्तारं भीषयति सामाजिकं वा।

अ० सा० भाग ३, पृ० ३११, ३१३।

६. मांसचर्द्वेषाद् तत्पक्षत्वात्तार्थभेदात्।

पते तु परममुत्थं नय दाताभुर्नित्यम् ना० शा० २७।२३

नाट्य-मङ्गलियो म प्रतिस्पर्धा का यह भाव भरतकाल का तरह वर्तमान है मनुष्य की मनोवृत्ति इतनी सदियों बाद भी वही पर है ।^१

आत्मसमुत्था बाधा

नाट्य-प्रयोग की सिद्धि में परकृत बाधा की अपेक्षा पात्रकृत त्रुटियाँ और भी बाधा उपस्थित करती हैं । उनके अनेक रूपों की परिगणना भरत ने की है । अभिनय की अस्वाभाविकता से 'वैलक्षण्य', अनुचित आंगिक चेष्टा से अचेष्टा, दूसरे पात्र की भूमिका में दूसरे पात्र के अवतरण से अविभूमिकत्व, पाठधांश के विस्मरण से स्मृति-प्रमोष, जोर में चिल्लाने से आर्तनाद, यान-विमान आदि पर आरोहण और अवतरण के क्रम में हाथों के त्रुटिपूर्ण संचालन से बिहस्तत्व, अपने पाठ्य के स्थान पर अन्य पात्र के पाठ्य का वाचन होने पर अन्य-वचन आदि पात्रगत बाधाएँ होती हैं ।^२ 'लक्ष्मी-स्वयंवर' के प्रयोग काल में लक्ष्मी की भूमिका में अभिनय करती हुई उर्वशी ने 'पुरुषोत्तम' के स्थान पर पुरुषवा का उच्चारण किया । इस 'अवाच्य वचन' दोष के कारण वह मुनि के अभिशाप का पात्र बनी ।^३

अभिनय के क्रम में पात्र का अत्यधिक हँसना या रोना, स्वरों की त्रुटि, आभूषण का यथोचित प्रयोग न करना, मुकुट का पतन, रंगमंच पर यथासमय अप्रवेश, और मृदंग आदि वाद्य का असतुलित प्रयोग होने पर नाट्य-प्रयोग की त्रुटियाँ होती हैं ।^४ इसी प्रसंग में भरत ने पुनरुक्त, असमास, विभक्तिभेद, विसंधि, अपायं, त्रिलिङ्गज दोष, प्रत्यक्ष-परोक्ष-सम्मोह, छन्दोवृत्त-त्याग, गुरु-लघुसंकर तथा यति-भेद—इन दस स्थूल काव्य-दोषों का भी उल्लेख किया है । इनके आधार पर परवर्ती आचार्यों ने दोषों की परिगणना का विस्तार किया ।^५ भरत के काल में सम्भवतः ये पात्र प्राकृत भाषा-भाषी थे और संस्कृत वाक्यों के विधिवत् उच्चारण में उनसे त्रुटियाँ हो जाती थीं । एक प्रचलित उक्ति के अनुसार वैयाकरण-रूपी किरात से भयभीत अपशब्द-रूपी मृग, ज्योतिषी, नट, विट, गायक आदि के आनन-रूपी गुफा में जा छिपते हैं ।^६

औत्पातिक बाधा

औत्पातिक बाधा के अन्तर्गत भूकम्प, आँधी, वर्षा और अन्य प्राकृतिक प्रकोपों का उल्लेख किया गया है जिन पर मनुष्य का कोई वश नहीं है ।^७

नालिका द्वारा नाट्य-प्रयोग का कालनिर्धारण

किसी अंक, गीत, या नृत्य आदि का प्रयोग कितनी अवधि में समाप्त हो, यह भी

१. ना० शा० अं० अ० पृ० ५१४ पादटिप्पणी ।

२. ना० शा० २७।२६, ३५।३७ ।

३. विक्रमोर्वशीयम् अंक-३ ।

४. ना० शा० २७।२७-३१ ।

५. ना० शा० २७।३२-३३ (गा० ओ० सी०) ।

६. वैयाकरण किराता अपशब्द-मृगा-क्व यान्ति संव्रस्ताः ।

ज्योतिर्नट विटगायक आनन गह्वराणि यदि न स्युः ॥ इत्यरः इतिहास, पृ० १४३ ।

७. ना० शा० २७।२५ गा० ओ० सी०

नालिका द्वारा निर्धारित किया जाता था निर्धारित अवधि में प्रयोग के समाप्त न होने पर नालिका-दोष भी होता था। अर्थशास्त्र में नालिका की अवधि निर्धारित की गई है।^१

भरत ने प्रकृत व्यसन और काल-जनित दोषों के प्रति विशेष सावधानता का विधान किया है। अभिनवगुप्त ने भरत-प्रयुक्त 'प्रकृत-व्यसन समुत्थ' तथा 'शेषोदक नालिकत्व' इन दोनों दोषों को स्पष्ट करते हुए प्रतिपादित किया है कि प्रकृत-कृत से भरत का आशय है अनौचित्य दोष और 'शेषोदक नालिका' से काल-दोष। अनौचित्य से बढ़कर रसभंग का और कोई कारण नहीं है। निर्धारित काल में प्रयोग की परिसमाप्ति न होने से 'शेषोदक नालिकत्व' दोष होता है। जिस काल में जो नाट्य का प्रयोग अनुचित हो उसका प्रयोग नहीं करना चाहिए। वस्तुतः देश, काल और स्वभाव-कृत जो भी अनौचित्य है वे सब सिद्धि के विधानक ही होते हैं।^२

बाधाओं के तीन रूप

नाट्य-प्रयोग की ये बाधाएँ तीन रूपों में दृष्टिगोचर होती हैं : मिश्र, सर्वगत और एक-देशज। मिश्र में नाट्य की सिद्धियाँ और बाधाएँ दोनों ही मिली रहती हैं, सर्वगत में नाट्य-प्रयोग सर्वथा दूषित होता है और एकदेशज में नाट्य-प्रयोग अशत दूषित होता है। भरत का यह स्पष्ट निर्देश है कि प्रयोग-काल में बाधा और सिद्धि का स्पष्ट उल्लेख करना उचित है। जहाँ पर सर्वगत सिद्धि या बाधा है वह तो प्रेक्षकों की दृष्टि में आपसे-आप दिखाई देती है। परन्तु यदि कोई बाधा या दोष आंशिक हो तो उसके उल्लेख की नितान्त आवश्यकता नहीं है।^३ क्योंकि शास्त्र और लोक-व्यवहार दोनों ही दृष्टियों से नितान्त निर्दोषता की कल्पना नहीं की जा सकती।

आलेख्य का प्रयोग

नाट्य-प्रयोग-काल में भरत की दृष्टि से आलेख्य का प्रयोग आवश्यक है। पूर्वर्ग के प्रयोग के क्रम में कभी-कभी पात्र अनपेक्षित देवता की स्तुति करने लगते हैं, कभी वास्तविक नाटककार के स्थान पर अन्य किसी नाटककार का स्मरण कर बैठते हैं, कभी सूत्रधार प्रयोज्य नाटक में किसी अन्य नाटक का कुछ अंश मिला दिया करते हैं। इन सब त्रुटियों का उल्लेख नाट्य-सिद्धि की बाधा के रूप में होना उचित होता है। पात्र कभी-कभी शास्त्रविहित भाषा

१ ना० शा० २७।३४ तथा अर्थशास्त्र २।२०।

कुम्भछिद्रभारकमंसो वा नालिका। द्विनालिको मुहूर्तः। अर्थशास्त्र के अनुसार एक निमेष का चार भाग तुट, दो तुट का एक लव, दो लव का एक निमेष, पाँच निमेष का एक काष्ठा, तीस काष्ठा की एक कला और चालीस कला की एक नाडिका होती है। षडे में जल भरकर उसमें एक पतली नाली के माध्यम से बूँदें गिरती रहती हैं, उसके माध्यम में काल-नियमन होता है।

२ प्रकृत कुतमनोचित्यम् इति यावत्।

तदुक्तम्—अनौचित्यादृते नान्यद्रसभंगस्य कारणम्।

शेषोदक न लिक्या काल उपलक्ष्यते। तस्य शेषत्वमन्यकालयोग्यता तेन यत्र काले यदनुचितं तत्र तन्निरवन्धनम्।—तेन देश-काल स्वभाव कृतं यदनौचित्यं कार्यं तत्सर्वमेव सिद्धि विधातकम्।

अ० मा० भाग १ पृ० ३१६ १७

३ ना० शा० २७ ३६ ४०

वेश एव देश-संबन्धी नियमों की अवहेलना कर स्ववृद्धि वृत्ति प्रयोग करते हैं ऐसी कृटियाँ उपेक्षणीय नहीं, आलेख्य हैं।^१

लोक और शास्त्र की परम्पराओं का अनुसरण

भरत ने नाट्य-प्रयोग-काल में सिद्धि और बाधा के आलेख्य का विधान तो किया है, परन्तु प्रयोगशील आचार्य होने के कारण ये शास्त्रविहित प्रयोग की सीमा से भी अपरिचित नहीं थे। अतः उन्होंने स्पष्ट रूप से यह स्वीकार किया है कि शास्त्र में नियमों की ऐसी विशाल और सुदृढ़ परम्परा है कि उन सबका यथावत् प्रयोग सम्भव नहीं है। लोकपरंपरा तथा वेदों एवं शास्त्रों की मर्यादा के अनुरूप गम्भीर-भाव-भूषित, सर्वजन-ग्राह्य शब्दों का प्रयोग करना चाहिए। इस त्रिगुणात्मक ससार में न तो कुछ गुणहीन ही है न नितांत दोषहीन ही। अतः नाट्य-प्रयोग-काल में किञ्चित् दोष उपेक्ष्य होता है। गुण-सम्भार में दोष-लेश अदृश्य हो जाता है।^२ भरत ने इतनी स्वतंत्रता देकर भी प्रयोक्ताओं को पूर्ण अनुशासित किया है कि वाचिक, आंगिक सात्त्विक और नेपथ्यज विधियों का रस-भाव, गीत, आतौद्य और लोक-व्यवहार के प्रयोग के प्रति पूर्ण सतर्क रहना चाहिए।^३

प्रेक्षक और प्राशिनक

भरत ने नाट्य-प्रयोग की सिद्धि और बाधाओं के विविध अंगों तथा भेदों का विवेचन करते हुए सिद्धियों और बाधाओं, निर्णायकों—प्रेक्षक और प्राशिनक की भी विशेषताओं का उल्लेख किया है। नाट्य-प्रयोक्ताओं में सूत्रधार तथा नाट्य-प्रयोग की सिद्धि और बाधाओं के निर्णय में प्राशिनक का स्थान अत्यन्त महत्त्व का है। एक सफल नाट्य-प्रयोग के लिए नाट्यकार की प्रतिभा, नाट्य-प्रयोक्ता की कुशल प्रयोग-दृष्टि और रंगमंच का उपयुक्त वातावरण अत्यावश्यक है। नाट्य-प्रयोग की सफलता के निर्णायक प्रेक्षक और प्राशिनक के लिए नाट्यकला, लोक और शास्त्र की सब परंपराओं का ज्ञान अत्यावश्यक है।

उज्ज्वल चरित्र, कुलीन, शान्त, विद्वान्, यशस्वी, धर्मरत, निष्पक्ष, प्रौढ, नाटक के छहों अंगों का कुशल समंज, प्रबुद्ध, वासनावृत्ति से अभ्रभावित, चारों प्रकार के वाद्ययंत्रों के बजाने में कुशल, वृत्तज्ञ, तत्त्वदर्शी, देशभाषा-संबन्धी विधानों का ज्ञाता, कलाशिल्प का प्रयोजक, चारों प्रकार के अभिनयों का ज्ञाता, रस और भाव का सूक्ष्म ज्ञाता, व्याकरण और छन्दशास्त्र में पारंगत तथा ताना शास्त्रों में कुशल होने पर वह प्राशिनक की पदवी प्राप्त करता है।^४

१. ना० शा० २७।४३-४४ (गा० ओ० सी०)।

२. क' शक्तौ नाट्यविधौ यथावदुपपादनं प्रयोगस्य।

कर्तुं न्यग्रमना वा यथावदुक्तं परिज्ञातम्।

तस्माद्गम्भीरार्थाः शब्दा ये लोकवेदसंसिद्धाः।

सर्वजनेन ग्राह्यास्ते योज्या नाटके विधिवत्।

न च किञ्चिद् गुणहीनदोषैः परिवर्जितं न चाकिञ्चित्। तस्मान्नाट्यप्रकृतौ दोषा नाट्यार्थतो (नात्यर्थतो) ग्राह्याः। ना० शा० २७।४५-४७ (गा० ओ० सी०)।

३. न च नादरस्तु कार्यो नटेन प्रागंगस्तु नेपथ्ये।

रस—भीतिषु आतोषे लोकयुक्त्या च ना० शा० २७।४८ (गा० ओ० सी०)

४. ना० शा० २७।५०-५३ गा० ओ० सी०)

सयमी शुद्ध आचरण उहापोह विचारद शेष दशक और अनुरागी होने पर ही प्रेक्षक होता है। पात्र के तुष्ट होने पर सतुष्ट, शोकार्त होने पर शोक-विगलित, क्रोध में क्रुद्ध और भय की दशा में भयभीत होता है। पात्रों के अभिनय के अनुरूप ही जिस दर्शक या सामाजिक के हृदय में भावानुक्रमण होता है, वही प्रेक्षक होता है।^१

प्राश्निकों और प्रेक्षकों की भरत-निरूपित विशेषताओं का प्रभाव संस्कृत नाटकों की प्रस्तावना पर बहुत स्पष्ट है। शाकुन्तल और विक्रमोर्वशी की दर्शक-मंडली 'अभिरूप भूयिष्ठा' और रस-समृद्ध प्रबंधों का प्रयोग देख चुकी है। इसीलिए सूत्रधार विद्वानों के पूर्ण परितोष के बिना प्रयोग को साधु नहीं मानते। मालविकाग्निमित्र और मालतीमाधव का प्रयोग विद्वत्-परिषद् के अनुरोध से हुआ है। यह दर्शकमंडली अभिनय की वारीकियों को समझती थी।^२

यूरोपीय नाट्य-पद्धति में प्रेक्षकों की महत्ता स्वीकार की गयी है। वे मानसिक दृष्टि से सदा निष्क्रिय ही नहीं होने, वे प्रबुद्ध चेतना के होते हैं और रंगमंडप पर प्रयुक्त नाट्य के प्रति उनकी निश्चित बौद्धिक प्रतिक्रिया भी होती है। इसलिए नाट्य का प्रयोग उनको परितुष्ट करने के लिए होता है।^३

प्रेक्षकों की अनेक श्रेणियाँ

भरत ने प्राश्निक और प्रेक्षक की इतनी गुण-संपदा का उल्लेख करके भी यह स्वीकार किया है कि इतने सारे गुण एक व्यक्ति में नहीं होते, क्योंकि ज्ञेय वस्तु की सीमा नहीं है और मनुष्य की आयु तो सीमित है। परन्तु जिसका जो शिल्प और कर्म है, तदनुरूप नाट्य-प्रयोग की सहानुभूतिपूर्वक समीक्षा करे, तो, उसकी सिद्धि और बाधा का रूप अवश्य ही स्पष्ट हो जाता है। उत्तम, मध्यम, अधम, वृद्ध, बालिग और स्त्रियों की रुचि और प्रवृत्ति एक-दूसरे से बहुत भिन्न होती है। तरुण व्यक्ति काम-भाव से प्रसन्न होते हैं, अर्थ-लोभी धनधान्य की वृद्धि से, विरागी मोक्षगत कथावस्तु से, शूर व्यक्ति युद्ध और मार काट से तथा वृद्धजन धर्माख्यान और पुराणों की कथा से प्रसन्न होते हैं। अतः प्रेक्षकों की तो अनेक श्रेणियाँ होती हैं।^४

उत्तम पात्रों के अभिनय को अधम प्रेक्षक हृदयंगम नहीं कर पाते। विद्वान् प्रेक्षक तात्त्विक वृत्तों से परितुष्ट होते हैं। परन्तु बालक, मूर्ख और स्त्रीजन हास्य रस तथा नेपथ्यज दृश्यों के आनन्द में रस ग्रहण करते हैं।

१. ना० शा० २७।६२-६३ (गा० ओ० सी०)।

२. (क) अभिरूपभूयिष्ठा परिषदियम्। अ० शा०

(ख) परिषदेवा पूर्वेषां कवीना दृष्टरसप्रबंधा। विक्रमोर्वशी।

(ग) अभिहितोऽस्मि विद्वत् परिषदा—माल० अ०।

(घ) आदिष्टाश्चास्मि विद्वज्जन परिषदा—मालतीमाधव (प्रस्तावना-भाग)।

३. It must be remembered that while the audience may be a passive element, it is also a critical element, in so far it has instinct for critical and comprehensive reaction which at once responds to the work seen on the stage.

प्राशिनकों की विविध विषयज्ञता

नाट्य का विषय विविध होता है और प्रेक्षक भी विविध रुचि के होते हैं। भरत ने नाट्य-प्रयोग के विविध लौकिक एवं आध्यात्मिक परम्पराओं के ज्ञाता प्राशिनकों की नियुक्ति का विधान किया है। कथावस्तु में यज्ञ की योजना होने पर यज्ञवित्, नृत्य की योजना होने पर नर्तक, छन्दों के योग होने पर छन्दशास्त्र ज्ञाता, पाठ्यांश के विस्तार के लिए व्याकरण, रगमच पर अस्त्र-शास्त्र के सञ्चालन आदि के लिए अस्त्र-ज्ञाता, नेपथ्य के सौन्दर्य की समीक्षा के लिए चित्रकार, कामोपचार के लिए वेश्या, स्वर-योजना में गन्धर्व गायक, व्यक्तिगत ऐश्वर्य-प्रदर्शन में राजा और शिष्टाचार के प्रदर्शन में सेवक तक प्राशिनक पद को सम्मानित करते थे। भरत की इस विस्तृत सूची से हम यह अनुमान कर सकते हैं कि वे नाट्य-प्रयोग को गताश्रय में पूर्णता देना चाहते थे। नाट्य-प्रयोग के संदर्भ में समस्त कलाओं, लोक-व्यवहारों और शास्त्रों की परम्पराओं की तुला पर तौलकर उसे पूर्ण और अति सुन्दर बनाने का उनका बड़ा प्रबल आग्रह था।^१ प्राशिनकों के विवरण से भरतकालीन नाट्य-प्रयोग की महत्ता का अनुमान किया जा सकता है।

नाट्य-प्रयोग में प्रतिद्वन्द्विता और पुरस्कार का विधान

नाट्यशास्त्र के अनुशीलन से उस युग की विकसित नाट्य-परम्परा का परिचय हमें प्राप्त होता है। नाट्य-मंडलियों स्वामी की प्रेरणा, अर्थोपार्जन, पारस्परिक प्रतिस्पर्धा तथा पुरस्कार-प्राप्ति की भावना से अनुप्राणित हो एक दूसरे को अपने प्रयोग की कुशलता से पराजित करती थी और पुरस्कार भी प्राप्त करती थी।^२ पुरस्कार-प्रदान के निर्णयकों के सम्बन्ध में भरत ने बहुत ही स्पष्ट एवं सुनिश्चित नियमों का विधान किया है। प्राशिनक निष्पक्ष हो, रगभूमि के निकट शान्तिभाव में बैठकर प्रयोग का परीक्षण करे तथा उसके पार्श्व में लेखक बाधा और सिद्धि का उल्लेख करता रहे। इस सम्बन्ध में भरत का स्पष्ट निर्देश है कि दैवी और परसमुत्था बाधाओं की उपेक्षा करके केवल नाटकान्तर्गत एवं पात्रगत दोषों की न्यूनता और गुणों की अतिशयता होने पर पात्र को पुरस्कृत करना चाहिए। यदि दो पात्र समान रूप से पुरस्कार के अधिकारी हों तो दोनों को ही स्वामी से आदेश लेकर पुरस्कृत करना चाहिए।^३ पुरस्कार में सम्राट् द्वारा पताका प्रदान करने का विधान है।

परवर्ती ग्रन्थों में सिद्धि-विधान

मालविकाग्निमित्र में नाटकान्तर्गत नाट्य-प्रयोग में हरदत्त और गणदास के मध्य राजा और रानी की प्रशंसा प्राप्त करने के लिए होड़ है। मालविका ने दुष्प्रयोज्य 'छलिक' का प्रयोग किया है। इस प्रयोग-सिद्धि की प्राशिनक है परिव्राजिका। मालविका का निर्दोष नाट्य-प्रयोग देखकर परिव्राजिका उसी के पक्ष में निर्णय देती है, क्योंकि उसमें पात्रगत, प्रयोगगत और समृद्धिगत तीनों त्रिकों का समन्वय हुआ है।^४ वस्तुतः मालविकाग्निमित्र के दोनों अंकों में भरत

१. ना० शा० २७।६४-६७।

२. स्वामि नियोगादग्योन्य विग्रहस्यधेया च भरतानाम्।

अर्थपताका हेतोः संघर्षोऽयम संभवति॥ ना० शा० का० सं० २७।७०-७१।

३. ना० शा० २७।६८-७० (गा० ओ० मी०) का० सं० ७१।

के सिद्धि-विधान के प्रयोगात्मक रूप का परिचय मिलता है। हर्षचरित की भूमिका में भास द्वारा 'यज्ञ' और 'पताका' की उपलब्धि का संकेत किया गया है।^१ उत्तररामचरित में भवभूति ने षाट्कान्तर्गत नाटक (मीता प्रत्याख्यान) के प्रयोग-काल में ग्गप्राशिनक भी उपस्थित थे।^२

हरिवंशपुराण और अवदानशतक में सफल नाट्य-प्रयोग के लिए पारितोषिक-प्रदान का बड़ा रोचक विवरण मिलता है। केशव पुत्र अनिरुद्ध एवं अन्य यदुवशियो ने रामायण का नाटकीय रूपान्तर तथा 'कौवेर-रभाभिस्तार' का प्रयोग किया। इनका प्रयोग इतना सफल था कि रामकाल में वर्तमान दानव उन पात्रों को रामानुरूप देखकर विस्मित हो गये। उन पात्रों का सम्कार (वेप-धारण), अभिनय, प्रस्तावो (क्रिया-व्यापारों का धारण) तथा प्रवेश (प्रथम दर्शन) असाधारण रूप से राम-रावण और कुवेर एवं रभा आदि के अनुरूप थे। अतः प्रसन्न होकर इन दानवों ने इन प्रयोक्ताओं को उठ-उठकर प्रोत्साहित किया, वस्त्र और इतने महामूल्य, रत्नजटित आभरण दिये कि वे सब रत्न-रहित हो गये।^३ अवदानशतक में भी बुद्धवेषधारी नाट्याचार्य और भिक्षु-वेषधारी नटों को राजा द्वारा पुरस्कृत करने का विवरण मिलता है।^४ कृष्णमीमांसा के अनुसार नाटकस्त्री मंजरी नाम की वेश्या ने काश्मीर के तत्कालीन सम्राट् समरभट्ट से इतना पुरस्कार लिया कि वे नितान्त निर्धन हो गये।

प्रस्तुत विषय का किंचित् प्रतिपादन 'भावप्रकाशन' तथा 'अभिनयदर्पण' में किया गया है। 'भावप्रकाशन' की प्रतिपादन-प्रणाली तथा विवेच्य विषय भरतानुसारी है। भरत की तरह ही यज्ञवित् एवं नर्तक आदि प्राशिनकों का उल्लेख है।^५ अभिनयदर्पणकार ने नाट्य एवं नृत्य की उत्तमता के निर्णय के लिए विस्तृत विधान प्रस्तुत किया है। उनकी दृष्टि से प्रेक्षक तो कल्पवृक्ष के समान है, वेद उसकी शाखाएँ हैं, शास्त्र पुष्प है तथा विद्वान् मधुप है। नाट्य-प्रयोग की सफलता का निर्णायक यहाँ प्राशिनक नहीं, सभापति होता है। सभापति प्रेक्षकों में प्रमुख होता है। वह समृद्ध, बुद्धिमान्, विवेकशाल, संगीतज्ञ, गुणशाली, आंगिक अभिनयों का ज्ञाता, निष्पक्ष, शुद्धाचरण, दयालु, सयमी तथा कला एवं अभिनयों का ज्ञाता होता है। यह सभापति ही पुरस्कार आदि वितरण करता है। 'सभापति' भरत के 'प्राशिनक' का प्रतिस्पर्धी है।^६ अभिनयदर्पण के अनुसार ही संगीत-रत्नाकर में सभापति का उल्लेख किया गया है।^७ प्राशिनक के आलेख्य की तरह ही सभापति के भी परामर्शदाता होते हैं।

१. सप्तमके: यशो लेभे भासो देवकुलैरिव। हर्षचरित भूमिका—१५।

२. रामः—वत्स लक्ष्मण। अपि उपस्थिताः रंग प्राशिनका। उत्तररामचरित—अंक ७।

३. ते रक्ताः विस्मयं नेदुं अशुरा पर्यामुदा।

उत्थाय-उत्थाय नाट्यस्य विषयेषु पुनः पुनः।

प्रेक्षासु तासु बह्वीधु वदन्तो दानवास्तथा।

धनरत्नैः विरहिताः कृता पुरुषसत्तम। हरिवंश विष्णुपर्व ६३।६२।

४. ततो राजा हृष्टतुष्टप्रमुक्तिन मट्यान् चर्चप्रमुखो

नटगणो महतो

अवद नरातक ५० ७

५. मा० प्र० पृ० २२५

सफल नाट्य प्रयोग के लिए 'त्रिक' का समन्वय

नाट्य-प्रयोग की सिद्धि और वाधा तथा उसके निर्णायक प्राश्निकों की विशेषता का प्रतिपादन करते हुए और भी महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त का आकलन भरत ने किया है। उनकी दृष्टि से सफल नाट्य-प्रयोग के लिए पात्र, प्रयोग और समृद्धि इन तीनों का समन्वय होना अत्यावश्यक है।^१

पात्रगत

बुद्धिमत्ता, सुरुपता, लयतालज्ञता, रसभावज्ञता, उचित वयस, कौतुहल, नाट्यकृत गान आदि कलाओं का ग्रहण, पात्र की अविकलता, भय और उत्साह पर विजय पाने की क्षमता—ये पात्रगत विशेषताएँ हैं जिनसे विभूषित होने पर प्रयोक्ता पात्र प्रयोग को सफल बना पाता है।

प्रयोग

सुवाद्यता, सुगान, सुन्दर पाठ तथा नाट्यशास्त्र में विहित सब विधियों का प्रयोग होने पर आदर्श प्रयोग होता है।

समृद्धि

सुन्दर आभूषण, माला तथा वस्त्र-धारण तथा अन्य नेपथ्यज विधियों का कुशल प्रयोग होने पर प्रयोग में समृद्धि का प्रसार होता है।

वस्तुतः जिन नाट्य-प्रयोगों में पात्रगत, प्रयोगगत तथा आहार्यज विधियों का विधिवत् प्रयोग होता है वे नाट्य-प्रयोग उत्तम होते हैं। इन तीनों में से किसी एक की भी उपेक्षा होने पर प्रयोग की सफलता में सन्देह हो जाता है।

भरत ने नाट्यशास्त्र की रचना करते हुए नाट्य-प्रयोग की परिपूर्णता के लिए जहाँ अनेक शास्त्रीय सिद्धान्तों का प्रवर्तन किया, वहाँ प्रयोग की सफलता के निर्धारण तथा निर्णय के लिए भी प्रयोग का निश्चित मानदंड प्रस्तुत किया है। उसके आधार पर किसी भी नाट्य-प्रयोग का मूल्यांकन उचित रूप से किया जा सकता है। इस सिद्धि-अध्याय की रचना में भरत का प्रयोगात्मक नाट्य-दृष्टि का परिचय मिलता है। वे नाट्य-प्रयोग के किसी भी पक्ष को अधूर छोड़ना नहीं चाहते थे। कवि और प्रयोक्ता के लिए नियमों का निर्धारण करते हुए अन्त में सामान्य प्रेक्षकों तथा विशेषज्ञ प्राश्निकों के लिए भी नियमों का निर्धारण किया है। वस्तुतः नाट्यशास्त्र में 'दशरूपविकल्पन' कवियों के लिए, चारों प्रकार के अभिनय एवं अन्य नाट्य-शिक्षाएँ नाट्य-प्रयोक्ताओं के लिए तथा सिद्धि अध्याय मुख्यतः प्रेक्षक और प्राश्निक के लिए है। इस प्रकार पाश्चात्य नाट्य-पद्धति की तरह कवि, पात्र और प्रेक्षक का यहाँ समन्वय किया गया है।

अष्टम् अध्याय

नाट्य-प्रयोग विज्ञान

१. आंगिक अभिनय
२. आहार्य अभिनय
३. सामान्य अभिनय
- ४ चित्राभिनय



आंगिक अभिनय

अभिनय-विधान : सामान्य पर्यवेक्षण

भरत ने नाट्य-कला के सिद्धान्त और प्रयोग दोनों ही पक्षों का तात्त्विक निरूपण नाट्यशास्त्र में किया है। सिद्धान्त के अन्तर्गत नाट्योत्पत्ति का इतिहास, दशरूपकों का विकल्पन, नाट्य के इतिवृत्त, पात्र और रस एवं भाव आदि का विधान किया है। नाट्य-प्रयोग के अन्तर्गत आंगिक, वाचिक, सात्त्विक और आहार्य अभिनय आदि का विश्लेषण प्रस्तुत किया है। भरत केवल शास्त्र-प्रणेता ही नहीं, नाट्य-प्रयोक्ता भी थे।^१ नाट्य-प्रयोग सम्बन्धी सिद्धान्तों का आकलन और विवरण नाट्य-शास्त्र में जितना ही विस्तृत है उतना ही सूक्ष्म भी। नाट्य-प्रयोग अभिनय द्वारा सम्पन्न होता है। अतः प्रयोग-सम्बन्धी शास्त्रीय सिद्धान्तों और लोक-परम्परागत मान्यताओं का आकलन और विवेचन अभिनय के अन्तर्गत किया है। नाट्य एवं नृत्य-शास्त्रीय परवर्ती ग्रन्थों में^२ एतद्विषयक विवेचन नितान्त परम्परा-नुसारी है। उनमें भरत की-सी मौलिक तत्वान्वेषिणी व्यापक नाट्य-दृष्टि का परिचय नहीं मिल पाता।

अभिनय और नाट्य

‘नाट्य’ या अभिनय प्रयोग के लिए ही होता है और अभिनय में नाट्य के प्राण-रस का उन्मेष होता है। भरत ने नाट्य के इस प्रयोगात्मक नाट्य-विज्ञान को अभिनय यह शास्त्रीय नाम दिया है। अभिनय में पात्र अनुकार्य राम आदि की अवस्था आदि का साक्षात् अनुकरण करता है। अपनी आंगिक, चेष्टाओं, वाणी के मन्तुलित उपक्रम, मनोवेगों की

१. त्वं पुत्रशतसंयुक्तः प्रयोक्ताऽस्य भवान्ध । ना० शां० १।२४ ख (गा० ओ० सो०) ।

२. अभिनय दर्पण नदिकेश्वर नदिकेश्वर नाट्यशास्त्रसंग्रह आदि

प्राञ्जल अभिव्यञ्जना, उचित वेश-विन्यास तथा अवस्था और प्रकृति के अनुसार वह कवि-निबद्ध पात्रों, उनके विचारों, भावों तथा कथावस्तु आदि को रूपायित करता है और इन माध्यमों के द्वारा प्रेक्षक को रसाभिमुख करता है। अतएव वह 'अभिनयन' करने वाला पात्र 'अभिनेता' भी होता है।^१ नाट्य-प्रयोग अभिनय द्वारा ही सिद्ध होता है। समस्त नाट्य-कर्म अभिनय में ही सन्निविष्ट है। अभिनय होने पर काव्य नाट्य होता है और नाट्य ही रस होता है। वस्तुतः अभिनय-नाट्य और रस ये क्रमशः नाट्य की रसाभिमुखी विकासशील प्रक्रियाएँ हैं। नाट्य अभिनीत होने पर रस्य होता है, और रस्यता में ही नाट्य की प्राण-रूप आस्वाद्यता रहती है। अतः अभिनय, नाट्य और रस तीनों अर्थप्रवाह ही नहीं प्रयोग की दृष्टि से भी माला के एक ही सूत्र में पिरोये हुए सुरभिit पुष्प है।

अभिनय के चार प्रकार

नाट्य तो लोकवृत्तानुकरण या तीनों लोकों का भावानुकीर्तन है। जीवन की सुख-दुःखात्मक परिस्थितियों के परिवेश में मनुष्य के मन, अंगों एवं वाणी की जैसी क्रिया और प्रतिक्रिया होती है और परम्परा से होती आ रही है तदनुरूप ही मन अंग और वाणी आदि के द्वारा हाव, भाव एवं ललित या उद्धत चेष्टा आदि का पात्र द्वारा कलात्मक भावपूर्ण प्रदर्शन प्रेक्षक को अपने साथ रसदेश में ले जाता है, इसीलिए यह अभिनय होता है।^२ अभिनय के द्वारा नट या पात्र प्रेक्षक के हृदय में सौन्दर्यानुभूति का उद्बोधन करता है। रसानुभूति की सौन्दर्य-चेतना के तट पर वह उसे ले जाता है।^३ भरत ने अभिनय का वर्गीकरण प्रधान रूप से चार वर्गों में किया है^४—आंगिक, वाचिक, सात्त्विक और आहार्य। अंग, उपांग और प्रत्यंगों की चेष्टा आदि के द्वारा आंगिक अभिनय सम्पन्न होता है। भरत ने इस अभिनय का बहुत ही विस्तृत एवं सूक्ष्म विधान किया है। वाचिक अभिनय के द्वारा कवि-निबद्ध पात्र, काव्य एवं जीवन-सौन्दर्य की व्यञ्जना करता है। नाट्य के पाठ्य-अंश का प्रयोग वाचिक अभिनय द्वारा सम्पन्न होता है। मनुष्य के सुख-दुःखात्मक मनोवर्गों की अभिव्यक्ति सात्त्विक अभिनय के द्वारा सम्पन्न होती है। सब अभिनयों के सम्पन्न होने पर भी सात्त्विक अभिनय के योग से ही अनुकार्य पात्र के साधारणीकृत मनोभावों का पूर्ण प्रस्फुटन होता है। स्तम्भ, स्वेद, रोमाच और अश्रु आदि सात्त्विक चिह्नों के द्वारा मनोभावों की अभिव्यक्ति होती है। आहार्य विधि मुख्यतः वेश-भूषा आदि नेपथ्य-विधियों से सम्बन्धित अभिनय का एक प्रकार है। अन्य अभिनयों की अपेक्षा यह इस अर्थ में भिन्न है कि आहार्य अभिनय-विधियों का प्रयोग नेपथ्य में ही सिद्ध कर लिया जाता है। परन्तु अन्य अभिनयों

१. विभावयति यस्माच्च नानार्थानि प्रयोगतः।

शास्त्रांगोपांगसयुक्तं तस्मादभिनयः स्मृतः। ना० शा० ८।६ तथा ८।७ (पा० ओ० सी०)।

२. अभिनय इति कस्मात्? उच्यते अभीष्टयुपसर्गो णीन् प्रापणार्थो धातुः।

यस्मात् प्रयोगं नयति तस्मादभिनयः स्मृतः। (आनुवंशय श्लोक भरत ना० शा० ८।६ ख (का० मा०))।

३. The actor educates the spectator by stimulating in him the latent possibility of 'aesthetic experience' Rasaswadans the tasting of the flavour. *Mirror of Gesture*, p. 36 (footnotes)

४. ना० शा० ८।१ (पा० ओ० सी०)

का प्रयोग तो रगमच पर होता है भरत द्वारा प्रधान रूप से प्रतिपादित ये चार प्रकार के अभिनय परवर्ती आचार्यों में बहुत लोकप्रिय हुए और सबने इन्हीं चार प्रकार के प्रधान अभिनयों का उल्लेख किया ।^१

अभिनय के अन्य दो भेद

उपर्युक्त चार प्रकार के अभिनयों के अतिरिक्त भरत ने सामान्य एवं चित्र अभिनयों का प्रतिपादन दो भिन्न अध्यायों में किया है । 'सामान्य अभिनय' वाचिक, आंगिक और सात्त्विक अभिनयों का समाहित रूप है ।^२ चित्राभिनय में सध्या, सूर्य, चन्द्र, नदी, वन और पर्वत आदि प्राकृतिक पदार्थों और परिस्थितियों का आंगिक अभिनय की विभिन्न मुद्राओं के द्वारा प्रतीक रूप में अभिनय सम्पन्न होता है ।^३ परवर्ती आचार्यों ने तो इन दोनों अभिनयों को मान्यता नहीं दी ।^४ परन्तु नाट्य-प्रयोग के प्रति व्यावहारिक दृष्टि होने के कारण भरत ने इन दोनों अभिनयों का स्वतन्त्र रूप से प्रतिपादन करते हुए ऐसे कतिपय विषयों की अभिनय-प्रणालियों का उल्लेख किया है जो नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं । वस्तुतः भोज ने भी इन दोनों अभिनयों को भरत की भांति पूर्वोक्त अभिनयों का समाहित रूप ही माना है ।^५ सर्वथा स्वतन्त्र नहीं । भरत-प्रतिपादित आंगिक अभिनय का विवेचन प्रस्तुत कर रहे हैं ।

आंगिक अभिनय के प्रकार

मनुष्य के विविध अंग-उपांग और प्रत्यग आदि की विविध चेष्टाओं और भाव-मुद्राओं द्वारा रमणीय अर्थ का जो मृजन होता है, वही आंगिक अभिनय होता है । अंगों द्वारा निष्पन्न होने वाले विशिष्ट अभिनय का प्रयोग आंगिक अभिनय होता है । भरत ने आंगिक अभिनय के तीन प्रकारों का विधान किया है । शरीर, मुख तथा शाखा और अगोपांगयुक्त चेष्टाकृत अभिनय । अंग एवं उपांगों की सख्या छ-छ है । वे निम्नलिखित हैं—

अंग—शिर, हाथ, वक्ष, पार्श्व, कटी और पाद ।

उपांग—नेत्र, भ्रू, नासा, अधर, कपोल और चिबुक ।^६

आंगिक अभिनय और भाव-प्रदर्शन

भरत ने अगोपांगों की विभिन्न मुद्राओं को दृष्टि में रखकर उनके अनेक भेदों, उनकी

१. अभिनयदर्पण पृ० ३५, द० रू० १।७ (धनिक की टीका), ना० द० ३।५०-५१, सा० द० ३।३, श्रु० प्र०, पृ० ६०४ ।

२. सामान्याभिनयो नाम द्वयो बागंगसत्त्वजः । २२।१ (शा० ओ० सी०) ।

३. अंगभिनयस्येह यो विशेषः क्वचित् क्वचित् ।

अनुक्त उच्यते यस्मात् स चित्राभिनयः स्मृतः । ना० शा० २५।७ (का० भा०) ।

४. सरस्वती कंठाभरण, १।१५७, ना० द०, पृ० १७० ।

५. सरस्वती ————— पृ० २६५ ।

६. ना० शा० ८१३ का० भा०) गा० ओ० सी० ८१४

परिभाषाओं तथा विनियोग का विधान किया है, व नाट्य जीर नृत्य की दृष्टि से बड़े ही उपयोगी है। आरम्भ में मुखज तथा अगो में प्रधान गिर के भेदों का ही पूर्ण विवरण दिया है। इनमें से प्रत्येक भेद एक विशेष भाव और विचार-परंपरा का प्रतीक है। प्रत्येक अंग और उपांग एवं प्रत्यंग आदि एक-दूसरे से अभिनय (प्रयोग) की दृष्टि से नितान्त संबंधित होते हैं। सबका संचालन विशिष्ट विधियों के अनुसार विशेष भाव-दशा की अभिव्यक्ति के लिए होता है।^१ वस्तुतः प्रत्येक अंग-उपांग के किंचित् संचालन में न जाने कितनी सुकुमार या उद्धत भाव-लहरियाँ रूपायित होती हैं। उन सबकी सयत और अपेक्षित अभिव्यजना के लिए भरत ने एक-एक मुद्रा, एक-एक चेष्टा, अंगों की मोड़ और झुकाव आदि का जैसा विधिवत् वर्गीकरण किया है वह अत्यन्त विस्मयावह है। काम, क्रोध, करुण और उत्साह आदि की विभिन्न मन स्थितियों में अगो-उपांगों की मनुष्य मात्र में सामान्य रूप से कैसी प्रतिक्रिया होती है, गिर का कपन कैसा होता है, आँखों में कैसी रस-दृष्टि उमड़ने लगती है, कपोलों पर कैसी लालिमा छा जाती है, ओठ कैसे फड़क उठते हैं, चरणों में कैसी चंचलता या श्रान्तता आ जाती है, ये सारी शारीरिक प्रतिक्रियाएँ मनुष्य की जटिल मनोप्रस्थियों की ही प्रतिछवियाँ हैं। भरत ने मनुष्य के स्वभाव, प्रकृति और अवस्था तथा चेष्टाओं का विलक्षण आकलन उस काल में किया था जब विश्व के बहुत बड़े भू-भाग में इन कलाओं का इतना समीचीन और वैज्ञानिक विश्लेषण तो क्या कला-सम्बन्धी सिद्धान्तों के बहुत मान्य और स्वीकृत तथ्यों पर भी बहुत हलके ढंग से भी चर्चा नहीं हो रही थी। नाट्य-प्रयोग के क्षेत्र में भरत की यह देन अत्यन्त भवान् है और उसके पुनर्मूल्यांकन की नितान्त आवश्यकता है।

हम यहाँ पर उनके आंगिक अभिनय सम्बन्धी विश्लेषणों को सूत्ररूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न करेंगे कि उनकी सर्जनात्मक और विवेचनात्मक प्रतिभा का स्वरूप स्पष्ट हो।

शिर के अभिनय

आंगिक अभिनयों के मुखज भेद में शिर से होने वाले भेदों की संख्या तेरह है—इनके नाम उनकी क्रिया के अनुरूप ही निम्नलिखित हैं—आकंपित, कंपित, धूत, विधूत, परिबाहित, आधूत, अवधूत, अंचित, निहंचित, परावृत्त, उरिक्षप्त, अधोगत और लोलित।^२ भरतार्णव तथा नाट्यशास्त्र-संग्रह में अन्य छः भेदों का उल्लेख कर उन्नीस भेदों की परिगणना की गई है। अभिनयदर्पण के अनुसार उनकी संख्या कुल नौ ही है। नंदिकेश्वर ने इन नौ के अतिरिक्त भरताचार्य के नाम पर अन्य चौबीस भेदों का भी उल्लेख किया है। इनमें से बहुत से भेद एक-दूसरे के अत्यन्त निकटवर्ती-से प्रतीत होते हैं, परन्तु उनके अर्थ की छायाएँ रगविरगी विविध और भिन्न भी हैं। धूत में शिर शिथिल-सा हो जाता है और उसके द्वारा अनिच्छा, विस्मय, विश्वास, पार्श्ववलोकन, शून्यता और निषेध आदि का संकेत होता है। परन्तु विधूत में शिर की गति का कपन तीव्रतर होता है और उसके द्वारा शीतप्रसृता, भयार्तता, ज्वरदुःख तथा मद्यपान आदि विभिन्न स्थितियों का संकेत होता है। मनुष्य का भाव-लोक अनन्त है और शिर द्वारा

१. ना० शा० ना० १६ (गा० श्रो० सी०)। अ० ८०, पृ० ६-७।

२. ना० शा० ना० १८-१६ (गा० श्रो० सी०), भरतार्णव, पृ० ६३-१०६ (नंदिकेश्वर), नाट्यशास्त्र संग्रह, पृ० ४३-४६ भिरर भौम गेस्वर पृ० ३६ १०

होने वाली प्रतिक्रियाओं का कोई ओर छोर नहीं है। इसलिए भरत का स्पष्ट निदश है कि लोक-प्रचलित सामान्य व्यवहारों को दृष्टि में रखकर शिर के द्वारा होने वाले अन्य अभिनय-भेदों की परिकल्पना की जा सकती है।^२

दृष्टियों द्वारा होने वाले अभिनयों की रूपरेखा

भरत की दृष्टि से मनुष्य के नयनों की भाषा और भाव-भंगिमा में ही नाट्य प्रतिष्ठित रहता है।^३ दृष्टि तो मानो मनुष्य के आत्मदर्शन का दर्पण है। स्वभावतः दृष्टि के विभिन्न रूपों उनकी भाव-भंगिमाओं और अर्थ-परंपराओं के विनियोग का बड़ा ही विस्तृत पर्यालोचन भरत ने प्रस्तुत किया है। अंगोपांगो से अभिनय की दृष्टि से 'दृष्टि' का महत्त्व असाधारण है। भरत ने कान्ता, हास्या, भयानका, कण्ठा, अद्भुता, रौद्रा, वीरा, वीभत्सा आदि आठ रस-दृष्टि, स्निग्धा, दृष्टा, दीप्ता, क्रुद्धा और भयान्विता आदि आठ स्थायी दृष्टि तथा शून्या, मलिना, श्रान्ता, रत्नाना, मुकुला, अभितप्ता, शकिता और विपण्णा आदि बीस संचारी दृष्टियों को मिलाकर कुल छत्तीस दृष्टि-भेदों का विधान किया है, जिनके द्वारा विविध रसों का उन्मेष होता है।^४ कुमार स्वामी महोदय ने अन्य आठ दृष्टियों का उल्लेख कर चौधानीस दृष्टियाँ मानी हैं और अभिनयदर्पणकार तो केवल आठ दृष्टियाँ ही मानते हैं। दृष्टि के अन्तर्गत मौह, तारा और पुट आदि का भी पृथक् रूप में विवेचन भरत ने किया है। तारा के नौ भेद,^५ पुटकर्म के नौ^६ और भौहों के भी सान^७ भेदों तथा रस भावानुसार उनके विनियोग का विधान भरत ने किया है। प्रत्येक भेद न जाने कितनी अर्थ-परंपराओं से समाविष्ट रहता है।

अभिनय ही अंगों को भाषा देते हैं, इस भाषा की मुखरता, नयनों में अधिक सशक्त होकर प्रकट होती है। यही कारण है कि भरत ने दृष्टि-भेद का विवेचन बहुत व्यापकता और विस्तार से किया है। दृष्टि की प्रत्येक भाव-भंगिमा के द्वारा मनुष्य के सुख-दुःखात्मक जीवन का भावलोक मुखर होता है। उसमें मनुष्य के आत्मराग को, अनुभूति को अभिव्यक्त करने की अपार क्षमता रहती है। भरत की महत्ता इस बात में है कि लोक-जीवन, उसकी परंपरा, सुख-दुःख के परिवेश में उपांगों की स्वाभाविक क्रिया-प्रतिक्रिया का यथावत् अध्ययन कर उसे शास्त्र-सम्मत रूप दिया है और उसका स्तरीकरण किया है।^८ उनके द्वारा निर्धारित दृष्टि-सम्बन्धी-भाव-भंगिमाओं और मुद्राओं के स्वरूप सदियों बाद आज भी उसी प्रकार के हैं। क्रोध में हमारी भौहें आज भी तन जाती हैं, नेत्र-पुट फैल जाते हैं, नयनों के तारे नाचने लगते हैं, और सयुक्त रूप में

१ ना० शा० ८।२०-३८ (गा० ओ० सी०)। मिरर ऑफ गेस्चर, पृ० ३७-३६।

२ दृष्ट्योऽन्ये बहवोभेदाः लोकाभिनयसंश्रयाः।

नै च लोकस्वभावेन प्रयोक्तव्याः प्रयोक्तुमि'। ना० शा० ८।३६।

३ षट्त्रिंशत् दृष्ट्योद्धोताः तासुनाट्यं प्रतिष्ठितम्। ना० शा० ८।४५ (गा० ओ० सी०)।

४ ना० शा० ८।४०-६५ (गा० ओ० सी०)। भरतार्णव, पृ० १०६-३२, नाट्यशास्त्र सग्रह, पृ० ५३६-५८६, भा० प्र०, पृ० १२४, मिरर ऑफ गेस्चर, कुमार स्वामी, पृ० ४०।

५ ना० शा० ८।६७-१०४ (गा० ओ० सी०)। अमण, चलन, चलन, मण्डूवेयन।

६ ना० शा० ८।११०-१७, उन्मेष, निमेष, प्रसृत आदि।

७ ना० शा० ८।११८-१२७ उत्प्रेष पातन श्रुकुटी कुचित और रेचित आदि स्वभाव सिद्धमेवैतत् कर्मलोक क्रियाश्रयम् ना० शा० ८।१०४

नयनों में रौद्ररस उमड़ने सा लगता है परन्तु शोक-दशा में हमारे उध्वपुट नोचे का ओर खिसक जाते हैं। नयनों में आँसू छलकने लगते हैं, तारे शिथिल हो जाते हैं और दृष्टि नासाम्र पर टिक जाती है, शून्यता और उदासी के भावों में दृष्टि खोयी-सी रहती है।^१ अतः भरत द्वारा निर्धारित दृष्टियों के ये भेद उनके स्वरूप और विनियोग की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है कि उनका महत्त्व केवल शास्त्रीय ही नहीं, व्यावहारिक भी है। नाट्य-प्रयोग के सदर्भ में उनकी योजना नितान्त अपेक्षित है कि वे भावगम्य हो सकें। अब भी उनका प्रयोग होने पर वे रगमंच पर अधिक भाव-ग्राही सिद्ध हो सकेंगे।

नासिका, कपोल, अधर और चिबुक, ग्रीवा द्वारा अभिनय

मनुष्य के अंगों में नासिका, कपोल, अधर और चिबुक उसके आन्तरिक भावों के प्रकाशन के बड़े प्रशस्त माध्यम हैं। मनुष्य के हृदय-केन्द्र में उठती हुई भाव-लहरी की हलकी-सी हिलोर भी इन अंगों के तटों पर एक लहर की रेखा अंकित कर जाती है। उन्हीं रेखाओं में प्रेक्षक मनुष्य के अन्तर की अनुभूति करता है। इसीलिए इनके महत्त्व को दृष्टि में रखकर ही इनके भी भेदों, स्वरूपों और विशेष भाव-भंगिमाओं के प्रदर्शन में उनका विनियोग प्रस्तुत किया है। इनकी प्रत्येक मुद्रा किसी विशिष्ट भाव और रस की भाषा बनकर रूपायित होती है। नासिका,^२ कपोल^३ और अधर^४ के छ तथा चिबुक^५ के सात और ग्रीवा के नौ^६ कर्मों का भरत ने उल्लेख किया है। इनके कर्मों का विनियोग शृंगार, वीर, करुण और रौद्र आदि रसों और विविध भावों के योग में होता है। सोच्छ्वास नामक नासाकर्म के द्वारा भीतर की ओर साँस ली जाती है। परन्तु इसका विनियोग दो भिन्न अवस्थाओं में होता है, प्रियवस्तु की सुगंध लेने तथा दुःखावस्था में गहराई से श्वास लेने में। क्षाम-कपोल दुःख-दशा में और फुल्ल-कपोल का प्रयोग आनन्दावस्था में होता है। अधर का कंपन वेदना, शीत, भय, ज्वर, और स्त्रियों के विलास एवं विव्वोक में होता है। भय, शीत, ज्वर और क्रोध-ग्रस्तता में चिबुक का कुट्टन होता है। कुट्टन में दोनों का संघर्षण होता है।

अभिनय में मुखराग की महत्ता

आंगिक अभिनय के विवेचन के प्रसंग में मुखराग का महत्त्व रस-दृष्टियों की भाँति

१. व्याकोशमध्या मधुरा स्मेरताराभिलाषिणी ।

सानदाश्रुकृता दृष्टिः स्निग्धैषा रतिभावजा । ना० शा० ८।५३ (का० भा०) ।

अर्धस्तोत्तरप्रय रुद्धतारा जलाविला ।

मंद सवारिणी दीना सा शोके दृष्टिरिष्यते । ना० शा० ८।५५ (का० भा०) ।

२. नासिका—नता, मंदा, विकृष्टा, सोच्छ्वासा, विकृणिता, स्वाभाविका, ना० शा० ८।१३०-१३६ (गा० ओ० सी०) ।

३. कपोल—क्षाम, फुल्ल, पूर्ण, कम्पित, कुंचित और सम, ना० शा० ८।१३६-१४० (गा० ओ० सी०) ।

४. अधर—विवर्तन, कंपन, त्रिसर्ग, विनिगूहन, संदष्टक और समुद्ग । ना० शा० ८।१४१-१४६ (गा० ओ० सी०) ।

५. चिबुक—कुट्टन, खण्डन, छिन्न, चुचिकिन, लेहन और सम । ना० शा० ८।१४७-१५३ (गा० ओ० सी०) ।

६. सम। नता, उन्नता, त्र्यस्ता- रेचिता- कुंचिता- अंचिता वलिता और विकृता । ना० शा० ८।१७०-१७५ गा० ओ० सी०

अत्यन्त असाधारण है। भरत की दृष्टि से मनुष्य के अन्तर में चित्तवृत्तियों के आवेग के क्रम में कपोलों और नयनों में एक विशेष प्रकार का राग प्रतिबिम्बित होने लगता है। उसी राग के प्रदर्शन से प्रेक्षक अन्य के हृदय के भावों को अनुभव कर पाते हैं। अतः अभिनेता के लिए यह अत्यन्त आवश्यक है कि भाव और रस के सदर्थ में मुखराग का तदनुरूप प्रदर्शन करे। भरत की दृष्टि से शाखा और अंगोपांगो से अन्वित अभिनय भी यदि मुखरागविहीन होता है तो वह नाट्य-शोभा का प्रसार नहीं कर पाता। पर अत्यल्प आंगिक अभिनय भी यदि मुखराग-समन्वित हो, तो अभिनय का अर्थ वैसे ही प्रकाशित हो उठता है जैसे रात्रि के अंधकार में चन्द्र-किरणों का प्रकाशित हो रात्रि की शोभा बढ़ा देती है।^१ अंगों के अभिनय को दृष्टि के अतिरिक्त भाषा देने वाला मुखराग भी है। मुखराग के चार प्रकार हैं—स्वाभाविक (प्रकृत और तटस्थ दशा में), प्रसन्न (अद्भुत, हास्य और शृंगार में), रक्व (वीर, रौद्र, ममता तथा दृग्णावस्था में) और श्याम (भयानक तथा बीभत्स में)।^२ नि सदेह रसात्मिका चित्तवृत्ति के प्रकाशन में मुखराग का महत्त्व वेम, ज्यायान्, अशोक और सोमेश्वर आदि आचार्यों ने भी स्वीकार किया है। परन्तु वेम ने भरत द्वारा निर्दिष्ट चार मुखराग के अतिरिक्त विकस्वर, अरुण, मलिन तथा पांडु की भी परिगणना की है।^३ भरत ने नाना भाव-रस के प्रकाशक नयनाभिनय तथा मुखराग इन दोनों के समन्वय-विधान का बड़ा ही तात्त्विक निदेश दिया है। मुख, भ्रू, दृष्टि-युक्त नेत्र का प्रसार जिस रूप में हो, उसी के अनुरूप भाव-रसोपेत मुखराग की भी योजना अपेक्षित है। भरत की प्रयोगात्मक दृष्टि की यह बहुत बड़ी देन है। नाट्य की सिद्धि के मूल में नयनाभिनय और मुखराग दोनों में समन्वय-विधान होने पर ही नाट्य हो पाता है।^४

भरत ने उपांगों के द्वारा होने वाले विविध अभिनयों के नाम, स्वरूप और विनियोग को शास्त्र-सम्मत रूप दिया है। परन्तु अभिनय भी मनुष्य-जीवन की आंगिक क्रियाओं का ही शास्त्रीय रूप है और इस अभिनय शास्त्र का द्वार भरत ने उन्मुक्त कर रखा है कि लोक में जन्म लेने वाले और प्रचलित होने वाले नये रूपों का समावेश इस शास्त्र में होता चले। अतः भरत ने इस बात पर सदा बल दिया है कि अभिनयों के क्रम में लोकानुसारिता का त्याग नहीं होना चाहिए। आंगिक अभिनय का लोकजीवन की आन्तरिक चेतना, अनुभूति की आंगिक अभिव्यक्ति और उसकी लोक-स्वीकृत पद्धति से साक्षात् सम्बन्ध है। मनुष्य-मन की गहराई में न जाने कितने भाव-मुक्ता छिपे हैं उनकी हलकी-हलकी रश्मियों का प्रकाशन तो इन्हीं उपांगों के अभिनय द्वारा

१. शाखागोपांगसंयुक्तः कृनो ह्यभिनयः शुभः ।
मुखरागविहीनस्तु नैव शोभान्वितो भवेत् ।
शारीराभिनयोऽपि मुखरागसमन्वितः ।
द्विगुणां लभते शोभा रात्रिदिव निशाकरः । ना० शा० ८।१६५ ख-१६७ क (गा० ओ० सी०) ।

२. ना० शा० ८।१६१-१६४ ।

३. भरत कोष, पृ० ४६६ ।

४. नयनाभिनयोऽपि स्थान् नानाभाव रसस्फुटः ।

मुखरागान्वितो यस्मात् नाट्यमत्र प्रतिष्ठितम् ।

यथानत्र प्रसर्पेत मुखम् दृष्टिसंयुतम्

तत्र भाव-रसोपेत मुखराग प्रदीयते । ना० शा० ८।१६७-१६९ ग० ओ० सी०

सपन्न होता है। इनका प्रकाशन लाकजीवन की परम्पराओं से होता है। भरत ने उन सबका अध्ययन कर अपने सिद्धान्तों का निर्धारण किया है।

हस्ताभिनय

मनुष्य के अंग-प्रत्यंग की भाषा, उसकी मुद्रा और उसकी चेष्टाएँ ही हैं। उपांगों की मुद्राओं तथा क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं के माध्यम से मनुष्य के भावों का लोक-रूपायित होता है। परन्तु उसमें प्रधान अंगों के भी सहयोग की नितान्त आवश्यकता होती है। भरत ने अभिनय के सदर्भ में शिर के अतिरिक्त हाथ, पाँव, जाँघ, वक्षस्थल, पार्श्व और कटि के द्वारा अभिनय-भाव-जगत् का रस-भावानुसार उन अंगों की मुद्रा तथा उनके विविध भेदों और स्वरूपों के विनियोग आदि का विस्तार से विश्लेषण किया है। वह इतना सूक्ष्म और व्यापक है कि भरत की दृष्टि से एक भी अभिनय-योग्य सामग्री और अर्थ-परम्परा बच नहीं पाती। उन्होंने अंगों के अभिनय के सम्बन्ध में इतना अधिक कह दिया है कि परवर्ती आचार्यों के प्रनिपादन के लिए कोई नवीन तथ्य शेष नहीं रह गया।

प्रधान आंगिक अभिनय-भेदों में हस्ताभिनय का महत्त्व सर्वोपरि है। अभिनय की दृष्टि में ऐसा कोई नाट्यार्थ नहीं है, जिसको रूप देने में हस्ताभिनय का प्रयोग न होता हो।^१ हमारी दृष्टि के विविध रूप और मुखराग रागात्मिका चित्तवृत्तियों के प्रकाशन में बड़ा महत्त्वपूर्ण योग देते हैं। हस्ताभिनय के द्वारा मानवीय हृदय की आशा-निराशा, सुख-दुःख, हर्ष-शोक एवं सशक्तता और दीनता आदि की अभिव्यञ्जना होती है। लोक में मनुष्य मात्र विविध भावों और रसों के परिवेश में हाथ की विभिन्न भाव-भंगिमाओं का संचालन करते हैं और अभिव्यञ्ज्यमान भावों को सौन्दर्य और बोधगम्यता प्रदान करते हैं। भरत ने लोक-प्रचलित हस्त की उन मुद्राओं, भाव-भंगिमाओं की भूमि पर ही नाट्य-धर्म के परिप्रेक्ष्य में उनमें कुछ और चमत्काराधायक गुणों की प्रतिष्ठा कर शास्त्र-सम्मत रूप दिया है। भरत की दृष्टि में अभिनयशास्त्र का तो प्रवर्तक लोक-व्यवहार ही है।^२ परन्तु हाथ की प्रत्येक मुद्रा के मूल में भाव और रस की आन्तरिक प्रेरणा अवश्य रहनी है।

हस्ताभिनय के आधार

हस्ताभिनय में उसकी मुद्रा और भाव-भंगिमाओं की जो रचना होती है, उसके कई महत्त्वपूर्ण आधार हैं। भरत ने उन सबका विस्तार से विचार और वर्गीकरण भी किया है। इनकी रचना में देश, काल, प्रयोग, अर्थयुक्ति के अतिरिक्त करण कर्म, स्थान और प्रचार का बड़ा महत्त्व है।^३ देश-विशेष के अनुसार विविध भावों के प्रकाशन के लिए हाथ की जिन मुद्राओं का प्रचलन है उनका ही प्रयोग करना चाहिये। नाट्य-प्रयोग हस्ताभिनय का विशिष्ट आधार है। प्रयोग की सुकुमारता और उद्धतता के सन्दर्भ में हाथ की मुद्राओं में महत्त्वपूर्ण अन्तर होता है। अर्थयुक्ति का महत्त्व इस सृष्टि से बहुत अधिक है कि वाचिक अभिनय के प्रसंग में पात्र हाथ

^१ नास्ति कश्चिदहस्तस्तु नाट्येऽर्थोऽभिनयं प्रति । ना० शा० ६।१६१ (गा० ओ० सी०) ।

^२ ना० शा० ६।१६३ (गा० ओ० सी०) ।

^३ ना० शा० ६।१७१ गा० ओ० सी०

की मुद्राओं के द्वारा न जाने कितने व्यंग्य अर्थों का प्रकाशन करता है, अतः हस्ताभिनय के प्रसंग में अर्थ-युक्ति का अवेशन अत्यावश्यक होता है। उसके द्वारा न जाने कितनी चमत्कारपूर्ण अर्थ-परम्पराओं का सृजन होता है।^१

स्थान

हस्ताभिनय में स्थान की योजना पात्र की श्रेणी के अनुसार होती है। उत्तम श्रेणी के पात्र हस्ताभिनय करते हुए अपने हाथ, ललाट आदि उत्तम स्थानों पर ले जाते हैं। मध्यम पात्र वक्षस्थल पर और अधम पात्र कटि आदि निम्न अंगों को स्पर्श कर भाव प्रकट करते हैं। भट्टतील ने पात्रों की श्रेणी के अनुसार स्थान-विभाजन की प्रणाली का समर्थन किया है।^२ अन्यथा हस्ताभिनय की विविध मुद्राओं के वर्गीकरण का आधार ही नहीं मिलता। यही नहीं उत्तम अर्थ की अभिव्यञ्जना में भी हाथों के द्वारा उत्तमांगों का ही स्पर्श होता है, हीन विचारों के सन्दर्भ में निम्न अंगों का स्पर्श होता है।

हस्ताभिनय के प्रचार की बहुलता और अल्पता का आधार

पात्रों की उत्तमता, मध्यमता और अधमता के आधार पर ही हस्त-प्रचार की स्वल्पता और बहुलता आधारित होती है। उत्तम श्रेणी के पात्रों की भाव-विभूति का प्रकाशन तो सात्त्विक अभिनयों के द्वारा सम्पन्न होता है न कि आगिक आदि अभिनयों के द्वारा ही। अतएव भरत ने 'सत्त्वातिरिक्त' अभिनय को ज्येष्ठ माना है।^३ उत्तम श्रेणी के पात्रों के सन्दर्भ में तथा नाटकादि उत्कृष्ट रूपों में हस्त-प्रचार अत्यन्त स्वल्प होता है (ज्येष्ठे स्वल्प प्रचारा)। नाटकादि में धर्म, अर्थ और काम आदि पुरुषार्थ साधनों की योजना प्रत्यक्ष साध्य होती है। अतः हस्त-प्रचार का प्रयोग अत्यल्प होता है। परन्तु मध्यम श्रेणी के पात्र या उनसे व्याप्त भाणक आदि रूपक-भेदों में रजनाफल की प्रधानता तथा आकाशभाषित आदि परोक्षविधियों की बहुलता के कारण हस्त-प्रचार मध्यम होता है (मध्ये कुर्वीत मध्यमै)। परन्तु अधम कोटि के नृत्त-काव्य में तो हस्त-प्रचार की अधिकता रहती है, क्योंकि भाव-प्रदर्शन का साधन एकमात्र हस्तादि का प्रचार ही होता है (अधमेषु प्रकीर्णश्च हस्ताः)। अभिनय में हस्त का महत्त्व प्रतिपादित करते हुए भरत ने यह स्पष्ट कर दिया है कि हस्त-प्रचार की अधिकता से अभिनय उत्तम नहीं होता। उत्तम अभिनय का आधार तो उसकी सात्त्विक विभूतियों के प्रकाशन में ही है, क्योंकि उसी के द्वारा चितवृत्ति का साक्षात्कार-सदृश सम्पादन होता है (न हस्ताभिनय कार्यः, कार्यं सत्त्वसमाश्रय)। परन्तु जहाँ पर अभिनय प्रत्यक्ष, वर्तमान, आत्मस्थ न हो, परोक्ष भावी और परस्थ हो तो वहाँ सात्त्विक भाव नितान्त स्वल्प रहता है। वहाँ पर भावावेग हृदय के अन्तर से नहीं फूटता। अतः बाह्य शोभा और आकर्षण के लिए हस्त-प्रचार का प्रयोग किया जाता है। ऐसे अधम कोटि के अभिनयों में विप्रकीर्ण हस्त-मुद्राओं का प्रयोग होता है। अतः हस्त-प्रचार का आधार पात्रों एवं

१ देशकाल प्रयोगं चाप्यर्थयुक्तिमवेक्ष्यतु।

हस्ताह्येते प्रयोक्तव्याः नृणां स्त्रीणां विशेषतः। ना० शा० ६।१६४ (भा० ओ० सी०)।

२ अ० भा० भाग २ पृ० ६७

३ मिनय ज्येष्ठ

ना० शा० २१२

रूपको की उत्तमता मध्यमता एवं अधमता भी = १

शास्त्रानुमोदित तथा लोकानुसारी हस्तमुद्राओं का प्रयोग

भारत ने हस्ताभिनय के प्रयोग के सम्बन्ध में अपने मन्त्रव्यो को व्यापक विचारभूमि के परिवेश में स्पष्ट किया है। उत्तम तथा मध्यम पात्रों के लिए यह तो आवश्यक है कि वे शास्त्रानुमोदित हस्त-मुद्राओं का प्रयोग करें। परन्तु जो नीच पात्र शास्त्रीय विधियों से अपरिचित हैं उन्हें इस बात की छूट दी है कि वे शास्त्र की मर्यादा का पालन भले ही न करें, परन्तु नाट्यार्थ, लोक-व्यवहार और स्वभाव को ध्यान में रखकर हस्त-मुद्राओं का प्रयोग करें। भारत द्वारा प्रयुक्त लक्षण शब्द के लिए नवीन अर्थ की परिकल्पना करने हुए उन्होंने 'लक्षणव्यंजित' हस्तों का वह अभिप्राय प्रकट किया है कि हस्त द्वारा सम्पन्न होने वाले नव अभिनय मौष्ठव-सम्पन्न होने चाहिये। मौष्ठव के द्वारा अंगों में सौन्दर्य का प्रसार होता है। अतः हस्ताभिनय मौष्ठव-विहीन कदापि नहीं होना चाहिये।^२

प्रयोग और काल के अनुसार हस्ताभिनय का प्रयोग

नाट्य-प्रयोग और काल को दृष्टि में रखकर भारत ने हस्ताभिनय के प्रयोग में दो महत्त्वपूर्ण विधानों का उल्लेख किया है। प्रयोग को दृष्टि में रखकर कभी 'त्रिहस्त' का प्रयोग करना चाहिये और कभी 'हस्तमुद्राओं' का प्रयोग नितान्त नहीं करना चाहिये। वस्तुतः ये दोनों विधान मौष्ठव के लिए ही होने हैं।

मद्यप, प्रसन्न, शीत, भय और ज्वर-पीड़ित मनुष्य तो 'विकलहस्त' का ही प्रयोग करता है। मन और शरीर की असामान्य स्थितियों में हस्ताभिनय में विकलता के प्रयोग द्वारा ही सौन्दर्य का प्रसार होते देखा जाता है। पुनश्च जीवन की ऐसी परिस्थितियाँ होती हैं, जब हस्ताभिनय या तो अत्यल्प होता है या नहीं ही होता है तथा सत्त्वसमाश्रित अभिनय की ही प्रचुरता रहती है। विषाद, मूर्च्छा, लज्जा, जुगुप्सा, शोक, ज्वर-प्रसन्नता हिमात्म्य की प्रबल पीड़ा और संभ्रान्तता की उद्वेगजनक परिस्थितियों में हस्ताभिनय के स्थान पर सत्त्वसमाश्रित अभिनय होता है। प्रभाव-वृद्धि के लिए नाना अर्थ और रस का भावक काकुस्वर की योजना भी होती है।^३ ऐसे प्रसंग में हस्ताभिनय का प्रयोग न करने में ही मौष्ठव की योजना हो जाती है। भारत ने यह स्पष्ट निर्देश दिया है कि आन्तरिक उद्वेगों की तीव्रता तथा बाह्य प्राकृतिक परिस्थितियों के कारण हृदय पर आघात गहरा हो, घनीभूत पीड़ाओं की अत्यन्त मर्मस्पर्शी अभिव्यक्ति होती हो तो हस्ताभिनय भाव-प्रकाशन में सक्षम नहीं हो पाता। सात्त्विक अभिनय के द्वारा वहाँ अभिनय-मौष्ठव की योजना हो पाती है। इस सम्बन्ध में अभिनवगुप्त ने महत्त्वपूर्ण विचार किया है। जो हस्ताभिनय मानव की आन्तरिक चित्तवृत्ति के प्रकाशन में समर्थ हो उसका ही प्रयोग करना चाहिए। 'कपोतक' भयदशा, 'कर्कटक' काम की तन्द्रालसता, 'दोल' शोक-संतप्तता और 'शुकनुण्डी' आदि हस्तमुद्राओं-ईर्ष्या आदि भावों का अनुभावन सात्त्विक अभिनय की तरह ही करती है। अतः इस प्रकार के

१. अ० भा० भाग २, पृ० ६७-६८।

२. ————— हस्त काव्यास्तुतम मध्यमे ना० शा० ६१७४ (गा० ओ० सी०)

३. ना० शा० ६१७१, १७६७ (गा० ओ० सी०)

हस्ताभिनय का प्रयोग उचित है। परन्तु जो हस्ताभिनय केवल बाह्य द्रव्य और गुणादि के प्रकाशन होते हैं उनका प्रयोग नहीं करना चाहिए।^१ हाथों की व्यस्तता और व्यग्रता में भी हस्ताभिनय का प्रयोग उचित नहीं होगा। अपितु ऐसी जटिल परिस्थितियों में तो भावों के विविध परिवेश के अनुसार मुखराग एवं अर्थ-प्रकाशक विराम आदि के द्वारा भाव का प्रकाशन उचित होता है। यदि सारथि रथाखंड हो और घोड़े की बाग उसके दोनों हाथों में हो तो उसके द्वारा हस्ताभिनय का प्रयोग कदापि सम्भव नहीं है। ऐसी परिस्थितियों में तो वाचिक अभिनय और मुखराग ही भाव-प्रकाशन के माध्यम होते हैं।

हस्ताभिनय, उपांगों का अभिनय और मुखराग की परस्पर अनुगतता

हस्ताभिनय के द्वारा भावों का प्रकाशन तो होता है परन्तु मुख, भ्रू, नेत्र और कपोल आदि का यथोचित सञ्चालन और मुखराग की व्यञ्जना न हो, तो केवल हस्त-प्रचार मात्र में अपेक्षित नाट्यार्थ की व्यञ्जना नहीं हो पाती। वह तो इन उपांगों, मुखराग एवं हस्त की परस्पर अनुगतता से ही सम्भव है। मुखराग को अन्यत्र भी भरत ने 'नाट्य या अभिनय के प्राण के रूप में प्रतिपादित किया है, क्योंकि मुखराग के प्रयोग के द्वारा ही आन्तरिक चित्त-वृत्तियों और रागात्मक अनुभूतियों का प्रकाशन हो पाता है।'^२ अतः भरत का स्पष्ट मत है कि हस्त प्रचारों की अभिव्यञ्जना नेत्र, भ्रू और मुखराग आदि के द्वारा ही होनी चाहिये।

हस्ताभिनय : लोकधर्मी और नाट्यधर्मी परम्पराओं का समन्वय

हस्ताभिनय आगिक अभिनयों में प्रधान है। भरत ने उसका विवेचन अन्य आगिक अभिनय-भेदों की अपेक्षा अधिक विस्तार के साथ किया है। हस्ताभिनय के प्रयोग के अन्य आधारों के अनिरिक्त लोकधर्मी और नाट्यधर्मी परम्पराओं के परिप्रेक्ष्य में भी विचार करना चाहिए। लोकधर्मी नाट्य-परम्परा दो प्रकार की होती है। एक के द्वारा आन्तरिक चित्तवृत्ति का प्रकाशन होता है और दूसरी के द्वारा बाह्य अवयव रूपों का प्रतीक-विधान। यदि गर्व या अभिमान का सूचन प्रयोजन हो तो 'पताका' हस्तमुद्रा का प्रयोग होता है और यदि कमल-सदृश सुन्दर पदार्थ की व्यञ्जना अभिप्रेत होती है तो 'पद्मकोश' हस्तमुद्रा का प्रयोग होता है। यह सारी अभिव्यञ्जना-परम्परा लोक-व्यवहार के क्रम में होती है। परन्तु शास्त्र की विधियाँ और परम्पराएँ उनसे किंचित् भिन्न, अधिक कल्पनात्मक और चमत्काराधायक होती हैं। लोक-व्यवहार में उनका प्रयोग नहीं होता। परन्तु नाट्य में ऐसे चमत्कारपूर्ण प्रयोगों का बड़ा महत्त्व है। 'जनाति' ऐसी ही नाट्यधर्मी विधि है, जिसका प्रयोग त्रिपताका मुद्रा द्वारा होता है। बहुत-सी हस्तमुद्राओं द्वारा भावों का बहान भी होता है और कुछ के द्वारा नाट्य का शृंगार भी। इनका एकमात्र लक्ष्य रहता है नाट्य के प्रभाव और सौन्दर्य की समृद्धि। हस्ताभिनय के सन्दर्भ में चारों 'करणों' का प्रयोग

१. ये हस्ता आन्तरी चित्तवृत्ति सूचयन्ति कपोलक डब भयं, कर्कटक डब मदभ विजृम्भा दोल इव शो-
शुकतण्डव ईष्यां ते कायौ एव इत्यावृत्त्या ये तु बाह्यद्रव्य गुणादिगमकार्त्तं न कर्त्तव्या। अ० भा०
भाग २. पृ० ६८-६९।

२. सर्वे एव प्रयोगेण यथाविधि
नेत्रभ्रमस्तरागाद्यैः पञ्चितायैः ना० शा० ६ १७० १७१ १८०

हस्त भिनय की मुद्राय अयं हस्तभेदा के आधार है। फलतः उनमें नाम साम्य ही नहीं उनकी रूप रचना और विनियोग में भी कुछ न कुछ साम्य रहता है। अधचन्द्र, अराल, शुक्रतुण्ड और सदश ऐसे ही हस्तभेद हैं, जिनमें परस्पर बहुत साम्य है। 'अर्द्धचन्द्र' हस्त में अंगुष्ठ एव अन्य अंगुलियाँ धनुषाकार हो जाती हैं और इस प्रकार अर्द्धचन्द्र का आकार बन जाता है। उसके द्वारा शशिलेखा, बाल-तरु, कम्बु, कलश, बलय, नारियों की रशना, जघन, कटी, आनन और कुण्डल आदि वृत्ताकार पदार्थों का अभिनय होता है।^१ 'अराल' हस्त की मुद्रा में अंगुष्ठ कुंचित, प्रथम अंगुली धनुष-सी टेढ़ी तथा शेष तीन अंगुलियाँ भी ऊपर की ओर मुड़ी हुई होती हैं। अराल और अर्द्धचन्द्र में रूप-साम्य है और भाव-साम्य भी है। इसके द्वारा सत्त्व, शौण्डीर्य, वीर्य, औदार्य, काति और धैर्य आदि उदात्त भावों की अभिव्यञ्जना होती है। परन्तु इसी 'अराल' हस्त के द्वारा स्त्रियों द्वारा केशों का सयमन और ऊपर उठाना, अपने सुघड़ अंगों को स्वयं देखना, विवाह के अवसर पर पत्नी द्वारा पति की परिक्रमा, आह्वान, निवारण और मधुर गद्य का आघ्राण-जैसे सुकुमार भावों का स्त्रियों द्वारा अभिनय होता है।^२ 'सदश' हस्त 'अराल' के समान ही होता है परन्तु तर्जनी और अंगुष्ठ दोनों ही एक-दूसरे के सम्मुख रहते हैं तथा हस्ततल का मध्य गहरा होता है। आकार की दृष्टि से 'सदश' तीन प्रकार का होता है—अग्रज, मूलज और पार्श्वगत। 'अग्रज सदश' के द्वारा पुष्पावचयन, माला ग्रंथन, केश, सूत्र और कटक का ग्रहण और कर्षण आदि अभिनेय व्यापार संपन्न होते हैं। 'मुख सदश' के द्वारा पेड़ की डाल को झुकाकर फूल तोड़ना, शलाका द्वारा नेत्रों में अजन-लेप, चित्रांकन, बाहु या कपोल पर पत्र-भंग की रचना, अलम्बक का निष्पीडन आदि सुकुमार अभिनेय कार्यों का प्रयोग होता है। 'पार्श्व-सदश' द्वारा भी कोमल, कुत्सा, ईर्ष्या और असूया आदि का अभिनय बायें हाथ द्वारा संपन्न होता है।^३ 'शुक्रतुण्ड' मुद्रा अराल की अनामिका अंगुली के वक्र होने पर होती है। इसके द्वारा केवल निषेधात्मक अभिनय-व्यापार ही नहीं संपन्न होता अपितु ईर्ष्या, मान, प्रणय और कलह आदि नारी-जनोचित भावों की अभिव्यञ्जना होती है।^४ इस मुद्रा का विकास शिव-पार्वती के प्रेम-कलह से हुआ, ऐसी कल्पना की गई है।

असंयुत हस्त

पताका, त्रिपताका और कर्तरी मुख एक-दूसरे के निकट हैं, रूप-रचना और भाव-साम्य की दृष्टि से भी। पताका का उद्भव ब्रह्मा से हुआ। इसका वर्ण श्वेत है, ऋषि शिव और सरस्वती देवता परब्रह्म हैं। पताका में सब अंगुलियाँ सम ओर प्रसृत होती हैं, अंगुष्ठ कुंचित होता है। पताका का अभिनय-क्षेत्र स्थान-परिवर्तन के अनुसार तो अनन्त है। इसके द्वारा विराट् प्रकृति के

१. रशनाजघनकटीनामाननतलपत्र कुण्डलादीनाम् ।
कर्तव्यो नारीरामभिनय योगोऽर्द्ध चन्द्रेण । ना० शा० ६।४३-४५ ।
२. ना० शा० ६।४६-५२ ।
३. ना० शा० ६।११०-११६ (गा० ओ० सी०) ।
ना० शा० ६।५३-५४ (बही), मिरर ऑफ़ गेस्चर, पृ० ४६ ।
४. न च सर्वथा निषेधेऽयमभिनयः अपितु अर्थे अर्थनाया सत्यामीष्यी प्रण्याकलहादावित्यावत् ।
अ० भा० माघ २, पृ० १६ मिरर ऑफ़ गेस्चर पृ० ४७

सुन्दर मध्य और मथानक रूपा का सर्वत्र मुद्रा में किंचित परिवर्तन सम्पन्न हो पाता है। वायु अग्नि और वर्षा का वेग लहरो का तट पर टकराना आदि अनेक प्राकृतिक परिस्थितियों का बोध होता है।^१ त्रिपताका (सयुत हस्त) पताका की तरह ही है, केवल उसकी अनामिका अंगुली वक्र होती है। इन्द्र के वज्र-धारण की शैली से इसका उद्भव हुआ है। वर्ण श्वेत, जाति अत्रिय, ऋषि गुह, सरक्षक शिव हैं। हाथ की मुद्रा द्वारा जावाहन, अवनरण वारण, मागल्य द्रव्यो का स्पर्श और उष्णीष (पगड़ी) या मुकुट आदि का धारण अभिज्ञात होता है। त्रिपताका की ही अधोमुख और ऊर्ध्वमुख करने में न जाने कितने भावों का संकेत होता है।^२ दशरूपक के अनुसार 'जनातिक' आदि में इसी का प्रयोग होता है। कर्तरी-मुख भी त्रिपताका की तरह है। केवल इसकी तर्जनी पीछे की ओर मुड़ी रहती है। इसकी विभिन्न मुद्राओं द्वारा चरण-रचना, शृंग, लेख, पतन, मरण व्यतिक्रम और परिवर्तन आदि भावों का संकेत होता है। शिव और जलन्धर की युद्ध-कथा से इसका उद्भव हुआ। पर्जन्य ऋषि, सरक्षक विष्णु और वर्ण ताम्र है।^३

असयुत हस्तों में 'चतुर' हस्त का बड़ा महत्त्व है। मनुष्य-जीवन के जितने भी सुकुमार और सुन्दर भाव हैं, उनका अभिनय 'चतुर' के द्वारा सम्पन्न होता है। इसमें तीनों अंगुलिया प्रसारित होती हैं। कनिष्ठ अंगुली ऊर्ध्वगामी होती है और अगुष्ठ मध्यस्थित होता है। लीला, रति, श्चि, स्मृति, बुद्धि, विभावना, क्षमा, पुष्टि, प्रणय, पवित्रता, चतुरता, माधुर्य, दाक्षिण्य, मुदुता, यौवन और सुरत आदि के न जाने कितने भावों का अभिनय इसके द्वारा सम्पन्न होता है। प्रक्षिप्त पाठ के अनुसार तो श्वेत, श्याम और रक्त आदि वर्णों का भी संकेत होता ही है।^४ इसका उद्भव कश्यप से हुआ। अमृत चुराने के समय गरुड को कश्यप ने उसी मुद्रा की शिक्षा दी। इसका ऋषि वालखिल्य-वर्ण विचित्र, संरक्षक देवता विष्णु है।

हस-वक्त्र, हस-पक्ष और मुकुलकर ये तीनों हस्त-मुद्राएँ भी एक-दूसरे की बहुत निकट-वर्ती हैं। इनके द्वारा नारी-जनोचित शृंगार-योग्य भावों का प्रदर्शन होता है। आलिंगन, रोम-हर्षण, कोमल स्पर्श, अनुलेपन तथा नारियों के दोनों उरोजों के मध्य हृदयप्राची रसानुकूल विलास-भाव आदि के अभिनय-व्यापार सम्पन्न होते हैं। मुकुलकर मुद्रा के द्वारा विट प्रमदा के निकट अपनी प्रेमविह्वलता के प्रदर्शन के लिए अपने हस्त-तलका चुम्बन या प्रमदा के मर्मस्थान के स्पर्श के सुकुमारभाव का विन्यास करता है।^५ असयुत हस्ताभिनयों में पताका, सूचीमुख, भ्रमर, चतुर, सदन वक्त्रमुख और पद्मकोश आदि प्रधान हैं। इनके द्वारा नयी-नयी मुद्राओं का आविर्भाव

१. ना० शा० ६।१२-२७ (गा० ओ० सी०)। मिरर ऑफ गेस्चर, पृ० ४५-४६।

२. It may be pointed out here once for all that the different meanings of a given hand are differentiated by the position in which it is held and by the way in which it is moved

—Mirror of Gesture, p. 46. footnote.

तथा ना० शा० ६।२८ ३६ वही, द० रू० १।२२६।

३. वही ६।४०-४२ (गा० ओ० सी०)। वही पृ० ४७ तथा पादटिप्पणी-२०।

४. सितमूर्ध्वे कुर्वाद्रक्तं मंडलकृतेनैव च। ना० शा० ६-६३ १०० (गा० ओ० सी०)। मिरर ऑफ गेस्चर, पृ० ५४-५५।

५. पुनरेव च नारीषु स्तनान्द्रव्येन विभ्रम विगेषा काया यथारस स्युः दुःसे इनुषारय चैव ना० शा० ६।१६ मिरर ऑफ गेस्चर पृ० ५५ ५६

होता है। अथ व्यापार रु बोधन तथा आकृति-साम्य की दृष्टि से इनका कई और प्रकार का वर्गीकरण किया जा सकता है। कुछ हस्तमुद्राओं द्वारा जीवन के मुकुमार भावों, नर-नारी के शृंगार भाव की ललित चेष्टाओं का अभिनय होता है और कुछ के द्वारा पुरुष के पुरुष भावों, प्रकृति के विराट् भव्य, सुन्दर और भयानक रूपों का संकेत होता है। असंयुत हस्त की सारी अभिनय-क्रिया एक ही हाथ में सम्पन्न होती है। यह असंयुत हस्त ही संयुत और नृत्य हस्तों के विविध विस्तार का मार्ग प्रणस्त करते हैं।

संयुत हस्त

संयुत हस्त में दोनों हाथ परस्पर सङ्गिष्ट होते हैं। इस 'संयुत' हस्त के तेरह भेद हैं। तेरहों भेद असंयुत हस्त के ही विकसित, परिवर्तित एवं विभिन्न रूप हैं। अजलि, स्वस्तिक, पुष्प-पुट, मकर, गजदन्त, अवहित्थ, कपोतक, कर्कट, निषध और वर्षमान आदि हैं। भरत ने इन तेरह भेदों का विश्लेषण करते हुए यह स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि असंयुत हाथ की विभिन्न मुद्राओं के समन्वय से संयुत हस्त की मुद्राओं की रूप-रचना होती है।^१ अजलि प्रसिद्ध संयुत हस्तमुद्रा है, इसकी रचना दोनों हाथों की पताका मुद्रा द्वारा होती है। इसका विनियोग गुरुओं की वन्दना, मित्रों के अभिनन्दन आदि में होता है। कपोतक हस्तमुद्रा की रूप-रचना दोनों हाथों के पार्श्वों के योग से होती है। शीत और भय की अवस्था में प्रमदायें कपोल-हस्त का विन्यास वक्ष स्थल पर करती हैं।^२ इसी प्रकार कर्कट असंयुत हस्त में दोनों हाथों की अँगुलियाँ परस्पर एक-दूसरे से कर्कट की दाढ़ के समान उलझी रहती हैं। इस मुद्रा का प्रयोग मदनान्गमर्दन, शयनोपरान्त आलस्य-त्याग आदि के रूप में किया जाता है।^३

संयुत हस्त और असंयुत हस्तमुद्राओं के विश्लेषण के प्रसंग में अभिनवगुप्त ने यह संकेत किया है कि वास्तव में नाट्यशास्त्र में परिगणित भेदों के अतिरिक्त अन्य भेदों की परिकल्पना की जा सकती है, क्योंकि कोहल आदि आचार्यों ने अन्य भेदों का उल्लेख किया है।^४ इन मुद्राओं द्वारा जिन भावों के अभिनयो का विनियोग प्रतिपादित किया गया है उनके अतिरिक्त अन्य भावों का भी अभिनय सम्भव है, यदि वे लोक-प्रचलित तथा भावगम्य हों। वस्तुतः नाट्य-व्यापार में हस्ताभिनयो और उनकी मुद्राओं का बड़ा महत्त्व है। उनके द्वारा न जाने कितने विभिन्न भावों का अभिनय प्रतीक रूप में होता है। केशाकर्षण तो एक ही व्यापार है, परन्तु विद्रुपक का केशाकर्षण 'खटकामुख' द्वारा प्रिया का कचाकर्षण 'अराल' द्वारा और रति-क्रीडा के प्रसंग में कचाकर्षण 'मुष्टि' द्वारा सम्पन्न होता है।^५ कचाकर्षण की प्रत्येक मुद्रा मनोभावों की विभिन्नता के अनुरूप भिन्न रूप और आकृति की रचना करती है। हाथ द्वारा होने वाले कर्मव्यापारों का समाहार भी भरत ने किया है। उनकी दृष्टि से हाथ के द्वारा उत्कर्षण, विकर्षण, व्याकर्षण, परिग्रह,

१ ना० शा० ६।१२८, मिरर ऑफ गेस्चर, पृ० ५८।

२. कपोत इति कपोतो भीरुः पक्षी तत् प्रकृतिरन्योऽपि कपोतस्तस्य यतोऽयं भवतीति अतोनामैव मीत-विषयत्वात्। अ० भा० भाग २, पृ० ५६।

३. अ० भा० भाग २, पृ० ५७।

४. पक्षी भाग २ पृ० ५६।

५. अ० भा० भाग २ पृ० ६५।

सुन्दर मय्य और मयानक रूपा का संकेत मृग म किंचित परिवर्तन से सम्पन्न हो पाता है वायु अग्नि और वर्षा का वेग लहरा का तट पर टकराना यदि अनव प्राकृतिक परिस्थितियों का बोध होता है।^१ त्रिपताका (संयुत हस्त) पताका की तरह हो है- केवल इसकी अनामिका अंगुली वक्र होती है। इन्द्र के वज्र-धारण की शैली से इसका उद्भव हुआ है। वर्ण श्वेत, जाति क्षत्रिय, ऋषि गृह, सरक्षक शिव है। हाथ की मुद्रा द्वारा आवाहन, अवतरण, चरण, मागत्य वृष्यो का स्पर्श और उष्णीष (पगड़ी) वा मुकुट आदि का धारण अभिनीत होता है। त्रिपताका को ही अधोमुख और ऊर्ध्वमुख करने से न जाने कितने भावों का संकेत होता है।^२ दशरूपक के अनुसार 'जनातिका' आदि में इसी का प्रयोग होता है। कर्नरी-मुख भी त्रिपताका की तरह है। केवल इसकी तर्जनी पीछे की ओर मुड़ी रहती है। इसकी विभिन्न मुद्राओं द्वारा चरण-रचना, शृंग, लेख, पतन, नरण व्यतिक्रम और परिवर्तन आदि भावों का संकेत होता है। शिव और जलन्धर की युद्ध-कथा में इसका उद्भव हुआ। पर्जन्य ऋषि, सरक्षक विष्णु और वर्ण ताम्र है।^३

असंयुत हस्तों में 'चतुर' हस्त का बड़ा महत्त्व है। मनुष्य-जीवन के जितने भी सुकुमार और सुन्दर भाव हैं, उनका अभिनय 'चतुर' के द्वारा सम्पन्न होता है। इसमें तीनों अंगुलिया प्रसारित होती हैं। कनिष्ठ अंगुली ऊर्ध्वगामी होती है और अगुष्ठ मध्यस्थित होता है। लीला, रति, रुचि, स्मृति, बुद्धि, विभावना, क्षमा, पुष्टि, प्रणय, पवित्रता, चतुरता, माधुर्य, दाक्षिण्य, मृदुता, यौवन और सुरत आदि के न जाने कितने भावों का अभिनय इनके द्वारा सम्पन्न होता है। प्रक्षिप्त पाठ के अनुसार तो श्वेत, श्याम और रक्त आदि वर्णों का भी संकेत होता ही है।^४ इसका उद्भव कश्यप से हुआ। अमृत चुराने के समय गरुड को कश्यप ने उसी मुद्रा की शिक्षा दी। इसका ऋषि वालखिल्य-वर्ण विचित्र, सरक्षक देवता विष्णु हैं।

हम-वक्त्र, हस-पक्ष और मुकुलकर ये तीनों हस्त-मुद्रायें भी एक-दूसरे की बहुत निकट-वर्ती हैं। इनके द्वारा नारी जनोचित शृंगार-योग्य भावों का प्रदर्शन होता है। आलिंगन, रोम-हर्षण, कोमल स्पर्श, अनुलेपन तथा नारियों के दोनों उरोजों के मध्य हृदयग्राही रसानुकूल विलास-भाव आदि के अभिनय-व्यापार सम्पन्न होते हैं। मुकुलकर मुद्रा के द्वारा विट प्रमदा के निकट अपनी प्रेमविह्वलता के प्रदर्शन के लिए अपने हस्त-तलका चुम्बन या प्रमदा के मर्मस्थान के स्पर्श के सुकुमारभाव का विन्यास करता है।^५ असंयुत हस्ताभिनयो में पताका, सूचीमुख, अमर, चतुर, सदश वक्त्रमुख और पद्मकोश आदि प्रधान हैं। इनके द्वारा नयी-नयी मुद्राओं का आविर्भाव

* ना० शा० ६।१८-२७ (गा० ओ० सी०)। मिरर ऑफ गेस्चर, पृ० ४५-४६।

२ It may be pointed out here once for all that the different meanings of a given hand are differentiated by the position in which it is held and by the way in which it is moved

—Mirror of Gesture, p. 46, footnote.

तथा ना० शा० ६।२८ ३६ बही, द० रू० १।१२६।

३. बही ६।४०-४२ (गा० ओ० सी०)। बही पृ० ४७ तथा पादटिप्पणी-२०।

४ सितमूर्ध्वे कुर्याद्वक्त्रमंडलकृतेनैव च। ना० शा० ६-६२-१०० (गा० ओ० सी०)। मिरर ऑफ गेस्चर, पृ० ५४-५५।

५ पुनरेव च नारीषां सानान्द्रस्येन विभ्रम विगेषा कया स्युः दन्ते इनुपारण्य चैव ना० शा० ६।१६ मिरर ऑफ गेस्चर पृ० ५५ ५६

होता है अथ व्यापार न व न तथ जाग्रात साम्य की दृष्टि में इनका कई और प्रकार का वर्गीकरण किया जा सकता है। कुछ हस्तमुद्राओं द्वारा जीवन के सुकुमार भावों, नर-नारी के शृंगार भाव की ललित चेष्टाओं का अभिनय होता है और कुछ के द्वारा पुरुष के पुरुष भावों, प्रकृति के विराट् भव्य, सुन्दर और भयानक रूपों का संकेत होता है। असंयुत हस्त की सारी अभिनय-क्रिया एक ही हाथ में सम्पन्न होती है। यह असंयुत हस्त ही संयुत और नृत्य हस्तों के विविध विस्तार का मार्ग प्रशस्त करने में।

संयुत हस्त

संयुत हस्त में दोनों हाथ परस्पर सङ्गलित होते हैं। इस 'संयुत' हस्त के तेरह भेद हैं। तेरहों भेद असंयुत हस्त के ही विकसित, परिवर्तित एवं विभिन्न रूप हैं। अञ्जलि, स्वस्तिक, पुष्प-पुट, मकर, गजदन्त, अवहित्थ, कपोतक, कर्कट, निषध और वर्षमान आदि हैं। भरत ने इन तेरह भेदों का विश्लेषण करते हुए यह स्पष्ट रूप में प्रतिपादित किया है कि असंयुत हाथ की विभिन्न मुद्राओं के समन्वय से संयुत हस्त की मुद्राओं की रूप-रचना होती है।^१ अञ्जलि प्रसिद्ध संयुत हस्तमुद्रा है, इसकी रचना दोनों हाथों की पताका मुद्रा द्वारा होती है। इसका विनियोग गुरुओं की वन्दना, मित्रों के अभिनन्दन आदि में होता है। कपोतक हस्तमुद्रा की रूप-रचना दोनों हाथों के पार्श्वों के योग से होती है। गीत और भय की अवस्था में प्रमदायें कपोत-हस्त का विन्यास वक्षस्थल पर करती हैं।^२ इसी प्रकार कर्कट असंयुत हस्त में दोनों हाथों की अँगुलियाँ परस्पर एक-दूसरे से कर्कट की दाढ़ के समान उलझी रहती हैं। इस मुद्रा का प्रयोग मदनान्गमर्दन, शयनोपरान्त आलस्य-त्याग आदि के रूप में किया जाता है।^३

संयुत हस्त और असंयुत हस्तमुद्राओं के विश्लेषण के प्रसंग में अभिनवगुप्त ने यह संकेत किया है कि वास्तव में नाट्यशास्त्र में परिगणित भेदों के अतिरिक्त अन्य भेदों की परिकल्पना की जा सकती है, क्योंकि कोहल आदि आचार्यों ने अन्य भेदों का उल्लेख किया है।^४ इन मुद्राओं द्वारा जिन भावों के अभिनयों का विनियोग प्रतिपादित किया गया है उनके अतिरिक्त अन्य भावों का भी अभिनय सम्भव है, यदि वे लोक-प्रचलित तथा भावगम्य हों। वस्तुतः नाट्य-व्यापार में हस्ताभिनयों और उनकी मुद्राओं का बड़ा महत्त्व है। उनके द्वारा न जाने कितने विभिन्न भावों का अभिनय प्रतीक रूप में होता है। केशाकर्षण तो एक ही व्यापार है, परन्तु विद्रूपक का केशाकर्षण 'खटकामुख' द्वारा प्रिया का कचाकर्षण 'अराल' द्वारा और रति-क्रीड़ा के प्रसंग में कचाकर्षण 'मुष्टि' द्वारा सम्पन्न होता है।^५ कचाकर्षण की प्रत्येक मुद्रा मनोभावों की विभिन्नता के अनुरूप भिन्न रूप और आकृति की रचना करती है। हाथ द्वारा होने वाले कर्मव्यापारों का समाहार भी भरत ने किया है। उनकी दृष्टि से हाथ के द्वारा उत्कर्षण, विकर्षण, व्याकर्षण, परिग्रह,

१. ना० शा० ६।१२८, मिरर ऑफ़ गेस्चर, पृ० ५८।

२. कपोत इति कपोतो भीरुः पक्षी तत् प्रकृतिरन्योऽपि कपोतस्तस्य यतोऽयं भवतीति अतोनामैव भीत विषयत्वात्। अ० मा० भाग २, पृ० ५६।

३. अ० मा० भाग २, पृ० ५७।

४. वही भाग २ पृ० ५५

५. अ० मा०, भाग २ पृ० ६५

नियम, आह्वान, ताडन, छेदन, भेदन, सश्लेष, वियोग, रक्षण, मोक्षण, विक्षेप, धूतन, तर्जन, स्फोटन, संकोचन और सादर त्याग आदि अनन्त कर्म होने हैं। ये चारों कर्म भी नेत्र-भ्रू-मुखराग आदि द्वारा व्यञ्जित होने चाहिये।^१

निःसन्देह हस्ताभिनय का भरत ने जिस वैज्ञानिक रीति से विश्लेषण और वर्गीकरण किया है, वह विस्मयावह है। अपनी भाव-सम्पदा के प्रकाशन में न जाने कितने प्रकार से कितनी मुद्राओं के साथ मनुष्य अपने भावों को रूप देता है, उन सबका अध्ययन और तुलना करके प्रतीक रूप में उनको शास्त्रीय रूप देना कम साहस की बात नहीं है। प्रत्येक परिवर्तित हस्त की मुद्रा के द्वारा भावों को नयी आभा फूटती है।

नृत्त हस्त

इसी प्रसंग में भरत ने तीस नृत्त हस्तों का भी पूर्ण विवरण प्रस्तुत किया है। इन नृत्त हस्तों की भी रूप-रचना हस्ताभिनय के विविध रूपों के आधार पर होती है। चतुरन्म नामक नृत्त हस्त के प्रयोग में प्रामुख, खटकामुख तथा कर्पूरांस (कन्धा) मन्तुलित रहते हैं। उद्धत में दोनों हाथ हसपक्ष की मुद्रा में रहते हैं, 'अराल खटकामुख' में मणिवध के अन्त में दोनों हाथ अराल की मुद्रा में परस्पर विच्युत होते हैं।^२ सब नृत्त हस्तों की रूप-रचना सयुत या असयुत हस्त के सश्लेषण और विश्लेषण द्वारा होती है। पताका आदि अभिनय हस्तों के योग के साथ अभिनय और नृत्त की सकरता भी होती है। नाट्य की प्रधानता होने पर वह 'अभिनयकर' होता है और नृत्त की प्रधानता होने पर नृत्तकर।^३ विशुद्ध नाट्य की हस्तमुद्रायें हो या नृत्यहस्त की मुद्राओं का अभिनय सम्पादन करना हो, तो करणों का ज्ञान नितान्त आवश्यक होता है। करण के चार प्रकार होते हैं—आवेष्टित, उद्वेष्टित, व्यावर्तित और परावर्तित। इन चारों करणों के द्वारा हाथ की प्रधान मुद्रायें रूप लेती हैं। इन करणों का प्रयोग भी मुख, भ्रू, नेत्र और मुखराग आदि के सन्दर्भ में करना चाहिये तथा करणों का प्रयोग विशुद्ध नाट्य और और नृत्त दोनों में ही होता है। अभिनय का कोई भी रूप तब तक पूर्ण नहीं हो पाता जब तक नेत्र, भ्रू तथा मुखराग आदि की भी साथ ही व्यञ्जना न होती हो। वह नृत्तहस्त का प्रयोग हो या नाट्य के हस्त की मुद्राओं का, परन्तु इन उपर्युक्त उपांगों का भी तदनुरूप भाव-रसाश्रित संचालन नितान्त अपेक्षित है।^४

अन्य प्रधान अंगों द्वारा अभिनय

अभिनय-विधान के प्रसंग में भरत ने हृदय (वक्षस्थल), उदर, पार्श्व, उरु, जघा और पाद द्वारा होने वाले अभिनयों का विवेचन और वर्गीकरण किया है। इन प्रधान अंगों का भाव और रस की भिन्नता के परिवेश में जो भिन्न रूप-रचना होती है उनके आधार पर उनकी मुद्रायें, आकृति की रचना और विनियोग का बहुत ही विस्तृत विधान किया है। हम यहाँ उन्हें सूत्र-रूप में प्रस्तुत कर रहे हैं—

१. ना० शा० ६।१६८-१६९ (गा० ओ० सी०)।

२. वही ६।१७०-२०९ (गा० ओ० सी०)।

३. ना० शा० ६।२२२-२२६ (गा० ओ० सी०)।

४. नेत्रभ्रूमुखरागादयैर्व्यञ्जिता इति त्वभिनयवत् पूरयार्था प्रक्रिया अ मा० भाग २ पृ० ८१

इनके भेद और विनियोग

हृदय के आभुग्न, निर्भुग्न प्रकपित, उद्वाहित और सम के द्वारा लज्जा, हृदय की पीड़ा, सत्यवचन, विस्मय-दृष्टि, गर्व-प्रदर्शन, मानग्रहण, हँसने, रोने, श्रम, भय, श्वास, कफ, हिचकी तथा दुःख, उच्छ्वास, ऊँचाई की ओर देखने और जँभाई लेने आदि असंख्य भावों का प्रदर्शन होता है।^१ पार्श्व के नत, समुन्नत, पमारित, विवर्तित और प्रसृत पाँचो पार्श्व-रूपों के द्वारा उपसर्पण, अपसर्पण, आनन्द दशा, चक्राकार तथा हटने आदि भावों को रूप दिया जाता है।^२ उदर के तीन रूपों का उल्लेख है। हास्य-रुदन के आदि के प्रसंग में क्षीणोदर 'क्षाम' होता है, व्याधि, तपस्या, क्षुधा तथा थकावट की स्थिति में उदर 'नत' हो जाता है और स्थूलता, व्याधि और अतिभोजन की अवस्था में उदर 'पूर्ण' रहता है।^३ कटि पाँच प्रकार की होती है। व्यायाम, बीघ्रता और चारो ओर देखते हुए कटि छिन्न होती है और उसका मध्य भाग एक ओर हो जाता है। निवृत्त, रेचित, प्रकपित और उद्वाहित आदि कटि के विभिन्न रूपों द्वारा अनेक प्रकार की गतियों का योग होता है।^४

अंगों का समन्वित प्रयोग

उरु, जंघा और पाद के भी पाँच-पाँच रूप हैं। उनका विभिन्न भावों के प्रकाशन में प्रयोग होता है।^५ पाद, जंघा और उरु द्वारा होने वाले अभिनय-व्यापार भी परस्पर सम्बन्धित होते हैं। भाव और रस को दृष्टि में रखकर इनका समान रूप से एक साथ संचालन होता है। इन तीनों के कर्म-व्यापारों के समन्वय के द्वारा ही अभिनय में पूर्णता आती है। इन तीनों में भी पाद द्वारा होने वाले अभिनयों का बड़ा महत्त्व है, उरु और जंघा तो उसी पर आधारित हैं। जिस प्रकार पाद का प्रवर्तन होता है उसी प्रकार उरु और जंघा का भी। इन्हीं तीनों के समीकरण से 'चारी' की रचना होती है। इनका अभिनय और नृत्य दोनों ही के लिए समान रूप से महत्त्व है। पाद के पाँच रूप ये हैं—उद्धटित, मम, अग्रतलसंचर, अंचित और कुंचित।^६

चारी

नाट्य और नृत्य दोनों ही कलाओं के लिए चारी के महत्त्व का प्रतिपादन भरत ने किया है। कटि, पार्श्व, उरु, जंघा तथा पाद द्वारा होने वाले अभिनयों का समानीकरण ही चारी है।^७ अतः चेष्टायें चारी द्वारा व्याप्त रहती हैं। चारी के द्वारा ही नृत्त तथा अगहार की रचना होती है। चारियों के द्वारा ही शस्त्र मोक्ष होता है। इसीलिए भरत ने चारी के महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए कहा है कि नाट्य की स्थिति तो चारी में ही होती है, बिना चारी के शिर एव हस्तादि

१. ना० शा० ६।२२३-२३२।

२. ना० शा० ६।२३३-४० (गा० ओ० सी०)।

३. वही ६।२४१-२४३ " " "

४. वही ६।२४४-२५० " " "

५. वही ६।२५०-२६६ " " "

६. तयोः च पादचारी प्रयोजयेत् ना० शा० ६।२८२ शा० ओ० सी०

७. ना० शा० १०।१४ (गा० ओ० सी०)

का भी संचालन नहा होता — कुछ या मञ्चानन चारी क माना जाता है कुछ का पूर्वापर भाव
म। अतः अभिनय के अन्तर्गत चारी का महत्त्व तो असाधारण है।

भौमी और आकाशिकी

चारी द्वारा आगिक अभिनय तो सम्पन्न होता ही है, वह नृत्य के 'वरण', 'खण्ड' तथा 'मण्डल' का भी आधार है। जब एक पाद-प्रचार द्वारा कोई कार्य सम्पन्न होता है तो चारी, जब दो बार पाद-प्रचार होता है तो करण, करणों के समायोग द्वारा खण्ड तथा तीन-चार खण्डों के योग द्वारा मण्डल की परिकल्पना की जाती है।^१ इनका विशेष रूप से प्रयोग 'नृत्त' में होता है। परन्तु नाट्य में युद्ध और शस्त्र-प्रहार के प्रसंग में चारी का प्रयोग होता है। आचार्य भरत ने चारी के अभिनय-व्यापारों को दो भागों में विभाजित किया है—भौमी और आकाशिकी। भौमी और आकाशिकी के सोलह भेद हैं। इस प्रकार चारी के भेद कुल बत्तीस हैं—भरत की दृष्टि से। परन्तु अभिनयदर्पण में केवल आठ ही प्रकार की चारियों का उल्लेख मिलता है तथा भौमी और आकाशिकी इन दो पृथक् भेदों की परिकल्पना नहीं है। नाट्य-शास्त्र में बीस प्रकार के मण्डलों का भी उल्लेख है। वे चारी की तरह भौमी और आकाशिकी इन दो वर्गों में विभाजित हैं।^२

भौमीचारी—भौमीचारी के सोलह भेदों का प्रयोग मुख्यतः भूमि पर होता है। इसलिए भौमी यह उनकी सज्ञा है। इन सबके नाम अन्वर्थ हैं। समपादा चारी में दोनों चरणों की गति-भूमि पर ही होती है, एक-दूसरे के निकटवर्ती, एक ही स्थान पर आश्रित होते हैं, यहाँ तक कि उनके नख भी सम होते हैं।

आकाशिकी—आकाशिकी चारी के अन्तर्गत आकाश की ओर होने वाले अभिनय-व्यापारों का परिगणन किया गया है। अभिनवगुप्त ने अपनी अभिनव भारती में स्पष्ट रूप से इसका समर्थन किया है कि 'चारी' की दोनों सज्ञाएँ अन्वर्थ ही हैं। परन्तु दोनों चारियों में मौलिक अन्तर यह है कि 'भौमी' का प्रयोग मुख्यतः द्वन्द्व-युद्ध और करणाश्रित नृत्य के प्रसंग में परस्परा में होता आया है और प्रसंगवश नाट्य में भी होता है। परन्तु 'आकाशिकी' का प्रयोग मुख्यतः ललित अंगों की क्रिया के प्रसंग में तथा धनुष, वज्र और असि के मोक्ष में होता है।^३

पाद और हस्त-प्रचार की परस्पर अनुगतता

नाट्य एवं नृत्य में पाद-प्रचार (चारी) और हस्त-प्रचार दोनों का ही प्रयोग होता है। भरत ने दोनों के समन्वय और परस्परानुगतता के सम्बन्ध में बहुत ही महत्त्वपूर्ण विचारों का आकलन किया है। नाट्य और नृत्य (नृत्त) में कभी तो हस्त-प्रचार की प्रधानता रहती है, कभी पाद-प्रचार की और कभी दोनों ही समान रूप से प्रधान होते हैं। ऐसी परिस्थिति में भरत ने यह

१. यदेनत् प्रस्तुतं नाट्यं तच्चारीष्वेवसंस्थितम्।

नहि चार्या विना किञ्चित् नाट्येऽयं संभवतीति। ना० शा० १०।६ (गा० ओ० सी०)।

२. ना० शा० १०।१-३-३६, तथा अ० द०, पृ० ३४-३६।

३. अ० द० पृ० ४० ४१ ना० शा० १० १४ (गा० ओ० सी०)

४. ना० शा० १० २६ ४६ अभिनव भारती भाग २ पृ० ६६ १०७

सिद्धान्त प्रतिपादित किया है कि जिस ओर पाद प्रचार हो उसी ओर हस्त प्रचार भी होना उचित है। हस्त-प्रचार के अनुसार गमस्त अरीर की गति का निर्धारण होता है। पाद-प्रचार जिस रूप में होता है भ्रू, नेत्र, मुखराग आदि की भी योजना तत्पुरुष ही होती है। परन्तु पारस्परिक प्रधानता का नियम इन अभिनय-व्यापारों का सदा अनुशासन करता है। हस्त-प्रचार की प्रधानता में पाद-प्रचार उसीके अनुसार होता है और पाद-प्रचार की प्रधानता में हस्त-प्रचार पाद-प्रचार के अनुसार होते हैं। यदि दोनों प्रधान होते हैं तो दोनों का विनियोग एक ही काल में होता है।^१

स्थान

‘चारी’ के विवेचन के प्रसंग में भरत ने कई महत्वपूर्ण नाट्य-प्रयोग-सम्बन्धी सिद्धान्तों का आकलन किया है। उनके विचार से पाद-प्रचार-काल में मनुष्य के छ स्थान होते हैं। अभिनव-गुप्त ने इन स्थानों को ‘कायमन्निवेश’ और मनमोहन घोष महोदय ने ‘खड़े होने की मुद्रा’ (स्टैंडिंग पोस्चर : प्रास्थानक) के रूप में विवेचन किया है।^२ वैष्णव, समपाद, वैशाख, मण्डल, आलीढ और प्रत्यालीढ ये छ. स्थान हैं। प्रत्येक स्थान रूपरेखा और विनियोग की दृष्टि से एक-दूसरे से भिन्न है। वैष्णव स्थान में दोनों चरणों में दो तालों का अन्तर, एक भाव स्वाभाविक मुद्रा में, दूसरा किंचित् वक्र, अँगुलियाँ पार्श्वभिमुखी और अग सौष्ठव-युक्त होते हैं। देवता विष्णु हैं। इस स्थानक का विनियोग उत्तम-मध्यम पात्रों के स्वाभाविक वार्तालाप, चक्रमोक्षण, धनुषधारण, धैर्य, उदात्त अगलीला, गका, अमूया, उग्रता, चिन्ता, मति, स्मृति, दीनता, शृंगार और अद्भुत आदि रसों में होता है। इसी प्रकार अन्य आलीढ और प्रत्यालीढ स्थानों में रौद्र रस, आवेगपूर्ण वार्तालाप तथा शस्त्र-मोक्ष आदि का प्रयोग होता है।^३ शस्त्रमोक्ष की भी चार विधियाँ हैं, भारत, सात्वत, वार्ष्णेय और कैशिक। भारत के अनुसार कटि पर, सात्वत के अनुसार पाँव पर, वार्ष्णेय के अनुसार वक्षस्थल पर और कैशिक के अनुसार शिर पर अस्त्र-प्रहार का विधान है। इनका शास्त्रीय नाम ‘न्याय’ भी है, क्योंकि न्यायाश्रित अंगहार और न्याय में समुपस्थित युद्ध का रंगमंच पर ‘नयन’ होता है। भारत-न्याय के अनुसार प्रवेश करता हुआ पात्र बाये हाथ में खेटक और दायें हाथ में उपयुक्त अस्त्र लेकर रंगमंच पर परिक्रमा करता है। इसी प्रकार अन्य न्यायों में भी किंचित् परिवर्तन के साथ अस्त्रों का प्रयोग नाट्य में होता है। वस्तुतः नाट्य के मदर्भ में प्रयोग की दृष्टि से वृत्तियों में ‘भारती’ वृत्ति की तरह न्यायो में ‘भारत-न्याय’ ही सर्व-प्रधान है।

चारी का नाट्य में प्रयोग एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है। नाट्य एक सुकुमार कला है, जीवन की अनुरूपता के कारण उसमें उद्धत और पस्प भावों और घटनाओं की भी योजना होती ही है। अतः सुकुमार नाट्यकला में युद्ध और नियुद्ध आदि दृश्यों के प्रसंग में उसका प्रयोग किस गति से होना चाहिये, इसका विधिवत् और विस्तृत विवेचन भरत ने किया है। लोक में अस्त्र-

१ यतः पादस्ततो हस्तः यतो हस्तः ततः त्रिकम्। ना० शा० १०४८ (गा० ओ० सी०)।

२ स्थानानि—कायसन्निवेशाश्च उच्यन्ते। अ० भा० भाग २, पृ० १०७, ना० शा० अ० अं० ११५०, पृ० २०१।

३ ना० शा० १०५२-७७ गा० ओ० सी०)

४ वही १०७४-८९

धारण शस्त्र मोक्षण प्रहार आदि के ओ प्रयोग होते हैं उन सबका यथावत् पर्यालोचन कर भरत ने उसको सैद्धान्तिक रूप दिया है।

निषेध

प्रयोग-विधान के अतिरिक्त भरत ने रगमंच पर प्रयोक्ता पात्रों द्वारा अस्त्र-प्रयोग और अस्त्र-मोक्ष आदि के सम्बन्ध में निषेधों का भी विधान किया है। भरत का स्पष्ट विचार है कि धनुष या वज्र आदि का प्रयोग हो, प्रहार भी हो, पर वह संज्ञा-मात्र हो, न कि रुधिर-स्त्राव करने वाला वास्तविक प्रयोग^१। अतएव घातन, भेदन और छेदन आदि का अत्यन्त स्पष्ट निषेध है। यदि ये अत्यावश्यक हो, तो आहार्य विधि द्वारा उनका प्रयोग करना चाहिये। इस निषेध के मूल में भरत की सुरचि का हम अनुमान कर सकते हैं। नाट्य सुकुमार कला है, ऐसे दृश्यों से कुरचि जागती है। नाट्य सुरचि का प्रतीक है, हममें कुरचि के लिए स्थान कहाँ? दूसरी ओर 'चारी' के प्रसंग में 'अंग-सौष्ठव-विधान' नितान्त अनिवार्य माना है, क्योंकि अंगसौष्ठव से ही नाट्य और नृत्य में शोभा का प्रसार होता है।^२ सौष्ठव-अंग में गात्र अचल, शान्त, न बहुत तना, न झुका होना है। कटी, कर्ण, म्कंध और शिर 'सम' और वक्षस्थल 'उन्नत' होता है। मध्यम और उत्तम पात्र अंग-सौष्ठव से ही अपना प्रभाव समृद्ध करते हैं।

चारी-विधान भरत की अत्यन्त महत्त्वपूर्ण शास्त्रीय उपलब्धियों में है। परन्तु इसके मूल में भी लौकिकता की प्रच्छन्न धारा प्रवाहित होती रहती है। शस्त्र-मोक्ष, हस्त-प्रचार और याद-प्रचार की पारस्परिक अनुगतता, रगमंच पर छेदन-भेदन और रुधिर-स्त्राव का निषेध तथा अंगों के सतुलित सौष्ठव का विधान, ये सब-कुछ ऐसे महत्त्वपूर्ण नाट्योपयोगी प्रयोग की शृंखलाएँ हैं, जिनसे भरत की प्रयोगशील दृष्टि का हम अनुमान कर सकते हैं। नाट्य-प्रयोग के प्रसंग में भरत ने सब प्रयोज्य नाट्य एवं अभिनयों का निश्चित रूप से निर्धारण किया है कि यह नाट्य-प्रयोग शताश में मनुष्य के जीवन के अनुरूप हो और अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ हो सके।

गति-विधान

गति-विधान—एक महत्त्वपूर्ण नाट्यचिन्तन

आंगिक अभिनय के विवेचन के क्रम में भरत ने पात्र द्वारा प्रयोज्य स्थान, पाद-प्रचार, आसन और शयन आदि विभिन्न नाट्योपयोगी विधियों के सम्बन्ध में तात्त्विक विचार प्रस्तुत किया है। आंगिक अभिनय की ये चारो स्थितियाँ आपस में रूप-रचना की दृष्टि से तो भिन्न हैं ही, इनका प्रयोग भी भावों की भिन्न भूमिका में होता है। इन विधियों का पारिभाषिक नाम

१. संज्ञामात्रेण कर्तव्यं शस्त्राणां मोक्षणं युधैः ।

न भेषं न चापिच्छेद्यं न चापिरुविरस्तुतिः ।

२. रंगे प्रहरणं कार्यो न चापिव्यक्तघातनम् ।

अथवा अभिनयोपेयं कुर्वीच्छेषं विधानम् । ना० शा० १०।८२ ८७ । (गा० जी० सी०)

३. नाट्यं नृप च सर्वं हि सौष्ठवे सप्रतिष्ठितम् । ना० शा० १० ८८-६३

भरत ने 'गति' रखा है। 'गति' के अन्तर्गत ही भाव, रस, अवस्था, देश और काल की विविधता और विभिन्नता के सदर्थ में प्रयोज्य पात्र के स्थान, पाद-प्रचार, आसन और शयन आदि का निर्धारण होता है। क्योंकि एक व्यक्ति दूसरे में केवल अवयव-संस्थान और स्नायुगत प्रतिक्रिया आदि की दृष्टि से ही भिन्न नहीं होता अपितु अपनी आन्तरिक चित्तवृत्ति, देशकाल की सीमा और जीवन के विविध परिवेश के कारण भी उसकी मानसिक प्रतिक्रिया भिन्न होती है और उसका प्रभाव ममस्त अंग-उपांगों पर भिन्न-भिन्न रूप में पड़ता है। पाद-प्रचार उनसे प्रभावित होता है।

गति-विधान नाट्य-प्रयोग की समृद्धि और मफलता की दृष्टि से भरत की महत्वपूर्ण देन है। इसके अन्तर्गत रंगमंच पर पात्र के प्रवेश-काल से निष्क्रमण-काल तक की प्रत्येक शारीरिक चेष्टा का शास्त्रीय रीति से निर्धारण हुआ है। पात्र का स्थानक (खड़े होने की मुद्रा) उसके दोनों चरणों का स्थान-व्यवधान, चरणविन्यास में काल का क्रम, लय, भाव और रस की भिन्नता के अनुसार गति में भिन्नता, स्थारोहण जल-सतरण, तौका-यात्रा, आकाश में संचरण, पुरुष द्वारा स्त्री की भूमिका तथा स्त्री द्वारा पुरुष की भूमिका में अवतरण आदि अनेक नाट्य-प्रयोग सम्बन्धी तात्त्विक सिद्धान्तों का निरूपण किया गया है। गतिविधान यद्यपि आंगिक अभिनय का अंग है, परन्तु अभिनय के अन्य अनेक महत्वपूर्ण रूपों और तथ्यों का भी इसमें आकलन किया गया है। इसमें भरत ने लोक-प्रचलित धारणाओं और अंग-प्रत्यंग की भाव-भूमिमाओं की विवेचना पात्र की प्रकृति और अवस्था-भेद के सदर्थ में की है।

पात्र का प्रवेश-काल

पात्र का रंगमंच पर प्रवेश एक अत्यन्त महत्वपूर्ण नाट्य-प्रक्रिया है। पात्र-प्रवेश के द्वारा ही प्रेक्षक के हृदय में सुखदुःखात्मक संवेदना का सृजन होता है। अतः प्रवेश-काल में पात्र का प्रवेश हम प्रभावशाली रूप में होना चाहिए कि प्रतिपाद्य मुख्य रस का उदय प्रेक्षक के हृदय में आरम्भ में ही होने लगे। अतएव भरत ने भाण्डवाद्य-पुरस्कृत 'मार्ग' और रसोपेत 'ध्रुवागान' का विधान पात्र-प्रवेश-काल में किया है।^१ प्रविष्ट पात्र ही तो 'नानार्थ-रस' का स्रष्टा होता है और उसका रंगमंच पर प्रवेश-काल नाट्य-प्रयोग की प्रभातकालीन मंगल-वेला है, जिसमें जीवन की संवेदनात्मक रश्मि की रंगविरगी आभा प्रेक्षक के हृदय को प्रतिभासित करने लगती है। कोहल और आचार्य अभिनव गुप्त ने पात्र-प्रवेश-काल को बड़ा महत्व दिया है। प्रवेश-काल का बाह्य वातावरण और पात्र की आंगिक चेष्टायें, स्थानक और मुखराग आदि सब रसोन्मुखी हो।^२

पात्र के गतिनिर्धारण में प्रकृति का योग

पात्र का प्रवेश-काल केवल मनोहर गान-वाद्य और रमणीय दृश्य-विधान से ही समृद्ध नहीं

१. तत्रोपवहन् कृत्वा भाण्डवाद्यपुरस्कृतम्।

२. कार्यः प्रवेशः पात्राणां नानार्थरससम्भवः। ना० शा० १२-२-३ (भा० ओ० सी०)।

३. कोहलेन प्रयोगवलाद् व्यपदिष्टं शुष्काक्षरगानकृत्वा प्रवेश एव समुचित स्थानक दृष्टिमुखरागादि-युक्तो कर्तव्यः। यथा सामाजिकानां भूदित्येवान्विताभिधान न्यायेन मुख्यरसव्याप्तिरुदयने।

होता अपितु पात्र की प्रत्येक चेष्टा—ताल, कला और लयाश्रित ही सम्पूर्ण वातावरण में एक जीवन-संगीत की लय का सृजन करती है। यह लयात्मकता मनुष्य की चित्तवृत्ति से अनुप्राणित होती है। प्रविष्ट पात्र के चरण प्रकृति और मनोदशा-भेद से निश्चित दूरी पर और नियत काल-क्रम से पड़ते हैं। उत्तम प्रकृति के पात्र के चरणों का स्थान काल-क्रम और उसका गतिक्रम (लय) तीनों ही अधिक दूरी, अधिक काल और लय पर आश्रित होते हैं। क्योंकि उत्तम पात्रों की प्रकृति और चित्तवृत्ति गम्भीर और स्थिर होती है और अधम पात्रों की प्रकृति चंचल और असयत। अधम प्रकृति के पात्रों के चरणों की दूरी, चरण-विन्यास का कालक्रम तथा गतिक्रम सब थोड़ी दूरी, कम काल पर आश्रित होते हैं। देवताओं और राजाओं के पादोत्क्षेप का अन्तर चार ताल, मध्यम पात्रों का दो ताल तथा स्त्री-पात्र एवं नीच पात्रों के चरणों का अन्तर केवल एक ताल होता है। पादोत्क्षेप का काल-मान भी चरण-ताल के अनुसार ही होता है। उत्तम पात्र के चरण-विन्यास में चार कला, मध्यम में दो और अधम में एक कला का समय लगता है।^१ मनुष्य की उत्तमाधम प्रकृति के मेल में ही उसकी गति का क्रम या लय भी निर्धारित होता है। लय तीन है—स्थित लय, मध्य लय और द्रुत लय। प्रकृति और मानसिक अवस्था से प्रभावित होने के कारण ही धीरे गम्भीर स्वभाव के पात्रों का गति-क्रम स्थित लय, मध्यम स्वभाव के पात्रों का मध्य लय और अधम स्वभाव के चंचल निकृष्ट पात्रों के गतिक्रम के लिए द्रुत लय का विधान किया है।

गति-निर्धारण से सत्त्व का योग

भरत के विचार इस सम्बन्ध में नितान्त स्पष्ट हैं कि ताल, काल और लयाश्रित गति का निर्धारण सत्त्वगुण या मनोदशा के सन्दर्भ में होना चाहिए।^२ भरत की यह स्थापना उनकी लोक-परम्परानुमारी नाट्यप्रयोग की दृष्टि का परिचायक है। उन्होंने सामान्य रूप से प्रकृति-भेद से ताल, काल और लय भेद का निर्धारण किया है। परन्तु असाधारण मानसिक दशा में इन नियमों का कैसे अनुकरण किया जा सकता है। सश्रम, प्रच्छन्नकामिता, भयव्रतता और हर्ष आदि के सन्दर्भ में उत्तम प्रकृति के पात्रों का भी पाद-प्रचार द्रुत होता है और शोक, ज्वर-ग्रस्तता, क्षुधा, तपस्या और श्रान्ति की दशा में तो अधम पात्रों का पाद-प्रचार भी स्थित होता है, द्रुत नहीं।^३ भरत की दृष्टि से गति-विधान में प्रकृति की अपेक्षा सत्त्व या चित्तवृत्ति का महत्त्व कहीं अधिक है। चरणों के अन्तर, काल-क्रम और गति-क्रम में प्रकृति की अपेक्षा चित्तवृत्ति की प्रधानता है। परन्तु भरत ने यह भी स्पष्ट कर दिया है कि ताल, कला और लय इन तीनों में ही एकलयात्मकता का सूक्ष्म सूत्र अनुस्यूत रहता है। उत्तम पात्र शोकातुर होने पर भी अधम पात्र की अपेक्षा स्थिर और दृढ़ होता है। उसकी गति भी स्थिर और दृढ़ होती है, उसमें उसकी अन्त-प्रकृति का प्रभाव रहता ही है। अतः असाधारण अवस्था में भी विभिन्न प्रकृति के पात्रों की गति में मन और शरीर की लयात्मकता का बोध होता है। इसी लय पर तो यह नाट्य-सृष्टि होती है विराट सृष्टि की स्थिति में भी लय है। सूर्य चक्र सब लय में बँवे हैं और उस प्रलय में भी

गति है। भी प्रकार नाट्य के पात्रों में उनकी प्रकृति जादि चित्तवृत्ति के प्रकाश में उसकी गति में एक निश्चित लयान्मक सामञ्जस्य की अपेक्षा होती है।^१

गति में प्रकृति और सत्त्व का सम्बन्ध

आन्तरिक चित्तवृत्ति के अनुरूप ही आंगिक चेष्टाओं का भी प्रदर्शन होता है। भरत का यह स्पष्ट मत है। परन्तु असाधारण अवस्थाओं में भी उत्तम पात्र की आन्तरी प्रकृति का प्रभाव रहता है। अतः गति-विधान के प्रसंग में उत्तम पात्र के लिए विहित विधियों का प्रयोग मदा उत्तम पात्र के लिए ही करना चाहिए, मध्यम एवं अधम पात्रों के लिए प्रयोज्य गति का उन्ही में प्रयोग करना चाहिए।^२ उनमें परस्पर विपर्यय नहीं होता। इस नियम-निर्धारण पर भरत की लोकानुसारी प्रवृत्ति का स्पष्ट प्रभाव है। लोक में उत्तम पात्र की गति में गम्भीरता, लय की स्थिरता तथा चरण-विन्यास के कालक्रम में कला (कलाभान) की अधिकता दिखाई देती है। अतः रगमच पर भी उसकी गति में भी वही गम्भीरता, शान्ति और शालीनता का गौरव-भाव प्रवर्धित होता चाहिए। अधम पात्र प्रकृति और प्रवृत्ति में भी चञ्चल और व्यग्र होते हैं। उनके पाद-प्रचार में द्रुतलयता तथा न्यून कला का प्रयोग अपेक्षित होता है। उनकी प्रकृति की सच्ची अभिव्यक्ति न केवल वाणी ही अपितु अंग-प्रत्यंग की नानाविध चेष्टाओं द्वारा सम्पन्न होती है।^३

लयात्मकता : नाट्य का प्राण-रस

आचार्य अभिनवगुप्त का यह विचार नितान्त उचित ही है कि असामान्य मानसिक दशाओं में गति-निर्धारण में जो अनियम दिखलाई देता है, वास्तव में सत्त्वानुरूपता के कारण उसमें भी एक नियम की धारा वर्तमान रहती है।^४ धीरे गम्भीर व्यक्तित्व यदि कारणवश मानसिक व्यक्तता में होता है, तब भी उसकी गति और चरणविन्यास में स्थिरता और गम्भीरता, मध्यम और अधम पात्र की अपेक्षा अधिक ही रहती है। उसका जो स्वभाव-सिद्ध गौरव चरण-विन्यास में रहता है, वह असामान्य सुख-दुःख की अवस्थाओं में किंचित् वर्तमान रहता ही है। यह लयात्मकता गति-विधान का प्राण है। सत्त्वानुरूप गति की लयात्मकता, लोक-व्यवहार में अनुरूप गति की परिकल्पना नाट्य-प्रयोग का प्राण है। इसी प्राण-रस को भरत ने यहाँ उच्छ्वसित किया है। यह केवल शास्त्रीय सिद्धान्त नहीं, जीवन-रस में पगा हुआ नाट्य का प्रयोगात्मक रस है जिसके योग में नाट्य-प्रयोग को प्राण-शक्ति मिलती है।

गति-निर्धारण में रस का योग

प्रकृति और मनोदशा (सत्त्व) की भिन्नता के परिद्वेष में पात्र की गति में भी पर्याप्त भिन्नता दृष्टिगोचर होती है। चित्तवृत्ति का गतिनिर्धारण में बड़ा महत्त्व है। वस्तुतः आंगिक चेष्टाएँ तो हमारे आन्तरिक मनोभावों के ही प्रनिरूप हैं। अतः रसरूप चित्तवृत्तियों की भिन्नता

^१ मत्वं चित्तवृत्ति तेन संश्रामादौ उत्तमस्यापि द्रवं शोकादौ अधमस्यापि धिल्वितम् । ना० शा० १३।३६ (गा० श्रो० सी०) ।

^२ ना० शा० १३।३६ख-४०क (गा० श्रो० सी०) ।

अ० मा० माग २ पृ० ४० ४१

^३ ना० शा० १२।३० गा० श्रो० सी०

के अनुरूप हा गति म भद का प्रयाग नाट्य मे हाना ही चाहिए यह लोक जीवन की प्रवृत्ति के अनुरूप ही है। शृंगार-रस से उल्लसित स्वस्थ कामी व्यक्ति के चरण विन्यास मे जो उल्लास का लालित्य रहता है, वह शोकाविष्ट वियोग-व्यथित व्यक्ति के चरण-विन्यास मे नहीं। भरत ने प्रत्येक रस के अनुरूप गति का अत्यन्त सूक्ष्म एवं विस्तृत विधान प्रस्तुत किया है।

रसों मे प्रधान शृंगार रस है। शृंगारी पात्र की वेशभूषा मे लालित्य तो होता ही है, उसके चरण भी ताललयाश्रित हो मन्द-मन्द स्वच्छन्द भाव से रगमञ्च पर मचरण करते है।^१ परन्तु ठीक इसके विपरीत प्रच्छन्न-कामी तो चन्द्र-ज्योत्स्ना मे श्वेत कर्पूरवासित विलासदृश वस्त्र धारण किये अवद-श्रवण मात्र से भीत-शक्ति दृष्टि हो लडखडाते चरण-विक्षेप करता हुआ संकेत स्थान पर जाता है। उसमे आन्तरिक आत्मिक निर्भीकता का वह भाव नहीं रहता है।^२ रौद्ररस के प्रयोग मे रसाविष्ट पात्रों के अंग रुधिर-स्नात होते है, कभी बहु-बाहु-मुख होते है, तो कभी वे स्वभाव-रौद्र हो रक्ताभ नयन, रुक्षम्बर, कृष्णवर्ण आदि के द्वारा रौद्र रूप का प्रदर्शन करते हुए विषमरूप में अपने पाद-प्रचार का प्रयोग करते है।^३ बीभत्स रस के प्रयोग में भूमि श्मशान, कुश्चिपूर्ण दृश्यों और रक्त से सनी होती है। पात्र के चरण-विन्यास मे कोई नियम नहीं रहता, कभी दूर पडते हैं और कभी निकट ही।^४ वीररस के प्रयोग मे गति का क्रम द्रुत रहता है। अतः चरण-विन्यास भी न्यूनकलायुक्त होता है।^५ करुणरस की अवस्था में पाद-प्रचार स्थित लय में होता है। उसडते अश्रु-प्रवाह से नयन अवरुद्ध हो जाते है। गात्र निरपद रहता है, हाथ कभी ऊपर और कभी नीचे की ओर जाते हैं। करुणरस की दशा में उत्तम पात्रों की गति भिन्न होती है। वे रोते हे पर सन्नद नहीं, उनकी आँखों मे केवल आँसू छलक पडते है। गहरे निःश्वाम लेते हैं, कभी आकाश की ओर शून्यभाव से देखा करते है। वस्तुतः गति का न कोई प्रमाण रहता है न सौण्डव का विधान ही। दुःखावेग के कारण अनियन्त्रित पाद-पात ही प्रमाण हो जाता है। इष्ट-वन्धु के मरण मे शोकग्रस्त पात्र का वक्षस्थल 'नत' होता है, गाढ प्रहार के कारण उसका शिथिल अंग झुजा पर टिका रहता है।^६ भयानक रस मे भयग्रस्त स्त्री, कापुरुष तथा बलहीन व्यक्तियों की दृष्टि चंचल, शिर कम्पित, उभय पार्श्वों मे भयातुर दृष्टि रहती है, स्खलितगति हो वे चूर्ण पदों से संवरण करने हैं।^७ हान्तरस मे गम्भीर वीर प्रकृति के पात्रों की गति भी धीर-गम्भीर होती है। वे समपाद मे स्थित होते हैं। परन्तु जो आचरण से शान्त नहीं पर वेशभूषा से निकृष्ट कोटि के यति आदि होते है, उनकी गति मे वह समय और शान्ति कहाँ? अतः उनके नयनों मे निश्चलता, गति में स्थिरता और गम्भीरता नहीं रहती।^८ परन्तु वणिक् अमात्य प्रभृति लोक-

१. ना० शा० १२।४०-४४ (ग० ओ० सी०)।

२. वही, १२।४५-४८, वही।

३. वही, १२।४८-५३, वही।

तथा अ० भू० भाग २, पृ० १४६।

४. ना० शा० १२।४५-४६ (गा० ओ० सी०)।

५. ना० शा० १२।४६-४७ (गा० ओ० सी०)।

६. वही, १२।४१-४६, वही।

७. वही १२।७१-७६, वही।

८. वही १२।७७-८४ वही।

प्रकृति के अनुसार अतः प्रकृति से शा त स्वभाव के ही हाते है ^१ पाद प्रचार रसानुसार होता है यह हमने सूत्र-रूप में प्रस्तुत किया है । भरत ने जिस सूक्ष्मता और विस्तार के साथ रस-भेद से गति-भेद का विचार किया है, वह उनकी मौलिक नाट्यचिन्तन प्रवृत्ति का मकेतक है । क्योंकि विविध रसों के सन्दर्भ में पात्रों का पाद-प्रचार ही नहीं, हस्त-प्रचार, नेत्र-भ्रू और मुखराग आदि का भी विधिवत् विधान किया है और वह नितान्त लोकानुसारी है । अतएव वह नाट्य-प्रयोग हृदयग्राही भी है ।

गति-विधान में देश का योग

भारतीय नाटको में कथावस्तु के आग्रह से अनेक असामान्य दृश्यों की परिकल्पना की जाती है, जिनका सामान्य रूप से नाट्य-प्रयोग संभव नहीं है । शकुन्तला नाटक के प्रथम अंक में रथारूढ़ दुष्यन्त मृग का अनुसरण करते हुए प्रवेश करते हैं, सप्तम अंक में विमानारूढ़ हो दुष्यन्त मातलि के साथ स्वर्ग से धरती पर उतरते हैं । ऐसे ही रथारोहण, पर्वतारोहण, सागर-नदी सतरण और अन्धकार में यात्रा आदि के प्रभावोत्पादक दृश्यों की परिकल्पना भारतीय नाटकों में की गई है । भरत ने नाट्यशास्त्र में इन दृश्यों, लौकिक पदार्थों, उनकी क्रियाओं और परिस्थितियों को नाट्य में प्रकृत रूप देने की दृष्टि से अनेक नाट्योपयोगी प्रतीकात्मक अभिनयों की परिकल्पना की है । इन सब महत्त्वपूर्ण विषयों का विचार देश-भेद से गति भेद के अन्तर्गत किया गया है । भारत की विप्रतिष्ठि यह है कि देश-भेद के अनुसार पात्र का पाद-प्रचार और हस्त-प्रचार दोनों में ही महत्त्वपूर्ण परिवर्तन उपस्थित हो जाते हैं, यह सारा परिवर्तन लोकानुसारी होता है । रथ पर चढ़ते हुए या जल में तैरते हुए या आकाश से उतरते हुए देश-विभिन्नता के परिवेश में पात्र की गति भिन्न होती चलती है । वस्तुतः दृश्य को प्रभावशाली बनाने के लिए ऐसे रमणीय दृश्य प्रसंगों में पात्रों द्वारा नाट्यधर्मी प्रतीकात्मक अभिनय के अतिरिक्त तदनुरूप काव्य-पाठ तो होता ही है, परन्तु चित्रपट पर अंकित प्रतिकृतियों का भी प्रयोग रगमच पर होता है । भरत ने नाट्यशास्त्र में जो विचित्र वाहनों के प्रयोग का उल्लेख किया है, उनको इसी प्रकार रूपायित किया जाता है ।^२ इस देश-भेद से गति-भेद के अन्तर्गत भरत ने प्रतीकात्मक अभिनय तथा अंकित दृश्यानुकृति के अनुरूप काव्याश के पाठ द्वारा प्रभावशाली दृश्यों को रूपायित करने का विधान प्रस्तुत किया है । निर्जीव या सजीव पदार्थों की अवतारण की इस पद्धति का विचार विस्तारपूर्वक आचार्य अभिनवगुप्त ने भी किया है । उनका स्पष्ट मत है कि अनुकृत प्रतिकृतियों का प्रयोग होना चाहिये ।^३ पातजल महाभाष्य में ऐसे शोभाघायक चित्रपटों के धारण करने वाले शौमिकों का उल्लेख पातजलि ने किया है ।^४

देश-भेद से गति-भेद की विचित्रताएँ : रथारूढ़ पात्र समपादस्थानक में रथ-यात्रा का अभिनय करता है । एक हाथ में घनुष और दूसरे हाथ से रथ का कूबर पकड़े रहता है । घोड़ों के लगाम सूत के हाथ में रहते हैं । कालिदास के रथारूढ़ दुष्यन्त का प्रवेश इसी रूप में होता है ।^५

१. अ० भा० भाग २, पृ० १४८ ।

२. वाहनानि विचित्राणि कर्तव्याणि विभागशः । ना० शा० १२।६० (ना० ओ० सी०) ।

३. अ० भा० भाग २, पृ० १५१ ।

४. पातजल महाभाष्यः ३।१।२६ ।

५. ना० शा० १२ ८८-८९ (ना० ओ० सी०)

प्रासाद, पर्वत आदि पर आराहण करते हुए पात्र के गात्र ऊपर उठ जाते हैं, चरणों का न्यास ऊपर उठाकर करता है। परन्तु अवतरण में उसके विपरीत गात्र निम्न-भिमुख हो जाता है। पर्वतारोहण और प्रामाण्यारोहण में समानता होने पर भी स्वाभाविक अन्तर यह है कि पर्वतो पर सोपान की सुविधा न होने से समस्त गात्र को ऊपर की ओर उठा-सा किया जाता है। वृक्षों पर आरोहण के प्रसंग में तो अतिक्रान्त, पार्श्वक्रान्त और अपक्रान्त चांगियों का प्रयोग गति-विधान में होता है, क्योंकि वृक्षारोहण में पार्श्व तथा अंग के अन्य भागों को ऊपर की ओर उछाला-सा जाता है।^१ जल-सतरण में गति-विधान कई रूपों में होता है। अल्पमात्रा के जल-प्रदर्शन के लिए अपने अधोवस्त्र को ऊपर की ओर खींच लेता है और जल गहरा होने पर पात्र अपने हाथों को फैलाकर, अग्र-भाग को किंचित झुकाकर 'प्रतार' का अभिनय करता है।^२ अन्ध-कार के अभिनय में पात्र के चरण धरती पर सरकते हैं और उसके हाथ ही उसके मार्ग का संकेत करते हैं।^३

भरत ने इस सम्बन्ध में दो प्रकार के समन्वित विधान का निर्देश प्रस्तुत किया है। लौकिक पदार्थों—रथ या विमान और प्रासाद या पर्वत आदि चित्रलिखित हों, पर उनसे सम्बन्धित क्रियाओं का प्रयोग हस्त-प्रचार और पाद-प्रचार आदि की सजाओ से करना चाहिये। अतः चित्रपटों पर अंकित अनुकृतियों और प्रतीकात्मक अभिनयों—दोनों का ही प्रयोग होता है। यद्यपि मनमोहन घोष महोदय के विचार के अनुसार प्राचीन नाट्य-प्रयोग में चित्रित दृश्य-विधान की परंपरा नहीं थी,^४ क्योंकि तत्संबन्धित क्रियाओं का सकेत अभिनय द्वारा संपन्न हो ही जाना है। परन्तु अभिनवगुप्त का यह स्पष्ट मत है कि दोनों का ही योग होना चाहिये। प्रतीकात्मक अभिनयों के साथ अनुकृत प्रतिछवियों के योग से अभिनेय दृश्य की अनुभूतिजीवना में मासलता तथा साक्षात्कार का भाव आनन्दानुभव होता है।^५

रंगमंच पर प्रयुक्त नाट्यधर्मी प्रतीक वड़े ही उपयोगी होते हैं और अभिनय-काल में उनसे नाट्यार्थ-ग्रहण में बड़ी सहायता मिलती है। ये सकेत प्रयोगकाल में तो सत्य ही माने जाते हैं। घटना और परिस्थिति के अनुरोध से किसी पात्र को यदि मृत कहा जाता है तो प्रयोगकाल में वह मरा ही हुआ माना जाता है, वास्तव में तो वह पात्र मरता नहीं।^६ इसी मदर्भ में प्रतीक पद्धति द्वारा अकुशलग्रहण में हाथी, खलोब (लगाम) ग्रहण में घोड़ा और प्रगृह-ग्रहण में यान आदि का प्रतीकात्मक सकेत होता है। यद्यपि वे वहाँ या तो प्रस्तुत नहीं होते या प्रतिछवियों के माध्यम से ही वर्तमान रहते हैं। इसी प्रकार अन्य वस्तुओं और जीवों का सकेत उन वस्तुओं से सम्बन्धित किन्हीं वस्तुओं के ग्रहण से हो जाता है।^७

१ ना० शा० १२।६०-६४ (गा० ओ० सी०)।

२ ना० शा० १२।६६-१०१ (गा० ओ० सी०)।

३ ना० शा० १२।८७ (गा० ओ० सी०)।

४ This passage shows that the use of painted scenery was not indispensable in the ancient Indian stage. Natya Sastra, English Translation M. M. Ghosh Footnote, page 223.

५ अ० भा० भाग २, पृ० १५४।

६ ना० शा० १२।१०६ (गा० ओ० सी०)

७ वही १०।१०७ वही

चित्रलिखित-प्रतिछवियों का प्रयोग

प्रतीक-विधान से भरत के काल में प्रयुक्त समृद्ध नाट्य-सामग्री का अच्छा परिचय मिलता है। नाट्य-प्रयोक्ता नाट्य को अधिकाधिक प्रकृत रूप देने के लिए ही इन प्रतीकों और अनुकृतियों का रंगमंच पर प्रयोग करते थे और संभव है बाद में चित्रपट पर अंकित अनुकृति की परंपरा ने यदनिकाओं पर भी अपना अधिकार कर लिया और शैक्षिक की परंपरा ही नष्ट हो गई। इसमें सदेह नहीं कि चित्रलेखन की यह प्राचीन परंपरा रंगमंच की रूप-सज्जा को मनो-हारी, विचित्र और नयनाभिराम रूप में प्रस्तुत करने वाली एक अतीत की सुनहली शृंखला थी। वस्तुतः अभिनय द्वारा भरत ने न केवल आन्तरिक चित्तवृत्ति की ही अपितु बाह्य जगत् की सौन्दर्य-व्यजना का भी विधान किया है।

गतिनिर्धारण में अवस्था का योग

प्रयोज्य पात्रों के सामाजिक स्तर और वयस्-भेद से भी उनकी गति एक-दूसरे से भिन्न होती है। लोक में सामाजिक दृष्टि से उच्च स्तर के सभ्रान्तजनों की गति मध्यम और अधम जनों की अपेक्षा शालीन, धीर और गम्भीर होती है।^१ वयस् के सदर्थ में भी गति में स्पष्ट अन्तर आ जाता है। युवती नारी के संचरण में जो लास्य और लालित्य होता है वह वृद्ध या बालिका की गति में कहाँ ?^२ नाट्य-प्रयोग के क्रम में अवस्था के अनुरूप गति का प्रदर्शन होने पर ही उसमें प्रकृत नाट्य-रस की आस्वाद्यता का उदय होता है, क्योंकि गति तो मनुष्य की आन्तरिक मनोदशा और उसकी प्रकृति की रूपायित प्रतिक्रिया ही है। भरत ने सामाजिक स्तर और वयस् आदि की भिन्नता के आधार पर नाट्य में प्रयुक्त अनेक मध्यम एवं अधम पात्रों की गति का स्पष्ट विधान किया है।^३ काचुकीय, विदूषक, विट, शकार, चेट, पगु, वामन, कुब्ज और खज आदि एक-दूसरे से अपनी गति से भिन्न होते हैं। वृद्ध काचुकीय का तो शिर कांपना रहता है, पराक्रम मद, श्वासी का आवेग प्रवल और यष्टि उसके प्राणों का आधार बनी रहती है।^४ परन्तु अवृद्ध काचुकीय के चरण अभिमान से इठलाते हुए आधे ताल की ऊँचाई पर पड़ते हैं। अवस्था-भेद से दोनों की गति में भिन्नता आ जाती है। विदूषक अपनी विकृत आंगिक चेष्टाओं के द्वारा हास्य का सृजन करता है। स्वाभाविक स्थिति में रहने पर वह बाये हाथ में टेढ़ी लकड़ी लिये रहता है। दायें हाथ 'चतुरा' की मुद्रा में होता है। पर अस्वाभाविक अवस्था में उसकी गति भिन्न होती है। अलभ्य भोजन या वस्त्र प्राप्त करने का प्रदर्शन आदि उसकी स्वाभाविक गति नहीं है। विट और अन्य पात्रों का भी व्यक्तित्व उनकी अवस्था के अनुरूप उचित गति-प्रदर्शन से ही संपन्न हो पाता है।^५ भरत ने इन पात्रों का गतिविधान नितान्त मौलिक रूप से किया है।

१ प्रकट हास अव गोर्षित मेल ।

उरज प्रकट अवतन्त्रिकर लेल ।

चरन चपल गति लोचन पाव, लोचन धैर्य पदतल जाव । विद्यापति पदावली, पृ० ११ ।

२. ना० शा० १२।११०-१५० (गा० ओ० सी०) ।

३. ना० शा० १२।११२-११४ (गा० ओ० सी०) ।

४. वही, १२।१४३-१४५ (गा० ओ० सी०). का० सं० १३।१४२-१४४ ।

५. ना० शा० १२।१२२-१५३

इनके अतिरिक्त भरत ने नाट्य में प्रयोज्य स्लेञ्छ आदि नीचे जातियाँ एवं विभिन्न पशुओं की गति का विधान करते हुए यह स्पष्ट कर दिया है कि इन जानियों की गति उनके देश के अनुसार और श्वापदों की गति उनके स्वभावानुसार होनी चाहिये, क्योंकि नाट्य के इतिवृत्त के अनुरोध से इनका प्रयोग होता है।^१ भरत ने इस बात की स्वतन्त्रता प्रयोक्ताओं को दी है कि जिन जातियों का विधान नहीं हुआ हो, उनका प्रयोग लोक-व्यवहार के अनुसार वे कर सकते हैं।

स्त्री-पात्रों का गति-विधान

पुरुषों के गति-विधान के समान ही स्त्री-पात्रों की गति पर भी भरत ने विस्तार में विचार किया है। इस प्रसंग में स्त्रियों के वय के अनुरूप स्थानक का निर्धारण तथा पुरुष एवं स्त्री पात्रों की भूमिका में विपर्यय आदि अनेक तात्त्विक विषयों का उन्होंने उपबृंहण किया है। उन्होंने यह स्पष्ट कर दिया है कि पुरुषों की गति में रस, प्रकृति, देश और अवस्था आदि की दृष्टि से भिन्नता परिलक्षित होती है, स्त्री-पात्रों की गति के सम्बन्ध में भी वे नियम सामान्य रूप से प्रचलित हैं।^२

भाषण और संचरण के क्रम में स्त्रियों के तीन प्रकार के स्थानकों का उल्लेख मिलता है। आगत स्थानक के अनुसार नारी का मुख प्रसन्न, वक्षस्थल सम और उन्नत तथा दोनों हाथ नितम्ब पर रहते हैं। नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से यह स्थानक अत्यन्त महत्वपूर्ण है। इसके द्वारा आवाहन, विसर्जन, चिन्ता, हर्ष, लज्जा का गोपन, रगावतरण के आरम्भ में पुष्पाजलि का विसर्जन, काम और ईर्ष्या से उत्पन्न कोप, गर्व, मान और मौन आदि नारीजनोचित भावों का अभिनय होता है।^३ अवहित्थ में वामपाद सम, दक्षिणपाद त्रयम् तथा बायीं कटि समुन्नत रहती है। इसका प्रयोग स्वाभाविक बातचीत, विलासलीला, विब्बोक, शृंगार, अपना रूप देखना और पति की प्रतीक्षा जैसे नारी-सुलभ सुकुमार भावों के सकेत-विधान में होता है।^४ अवक्रान्त स्थानक में नारी का एक चरण समस्थित, दूसरा अग्रतल पर झुका होता है। इसका प्रयोग लालित्य के साथ तरु-शिखा का अवलम्बन, पुष्पस्तवकों के चयन तथा सुकुमार अंगों पर से वस्त्र के खिसकने जैसे लालित्यपूर्ण नाट्यार्थों के सकेत के रूप में होता है।^५

पुरुष पात्रों के समान ही नारी का गति-विधान उसकी प्रकृति, चित्तवृत्ति, देश और अवस्था पर ही आधारित है। परन्तु अन्तर यह है कि नारी की गति सदा सुकुमार और विलासानुविद्ध होती है। अवस्था-भेद से युवती, मध्यवयसा और वृद्धा की गति में अन्तर होता है। युवती नारी के गति-विधान की अत्यन्त श्रमसाध्य क्लिष्ट कल्पना भरत ने की है। वह सम्भवतः इसीलिए कि उसके द्वारा अधिकाधिक सौन्दर्य और विलास-भाव का उद्बोधन हो। स्त्रियों की सुकुमार प्रकृति के कारण पुरुष पात्रों की गति के काल ताल आदि युवती नारी के तो आगे हो जाते हैं बालाओं की गति स्वच्छन्द होती है और सौष्ठव का वहाँ प्रयोग

नहीं होता प्रपञ्च चरणविद्यास में लालिय और विलास का भाव प्रस्फुटित होता चाहिये सामाजिक दृष्टि से पुष्पो का तरह ही उत्तम प्रकृति की नारी की गति में प्रपञ्चा की अपेक्षा अधिक गम्भीरता और शालीनता का भाव प्रकट होता है ।^१

स्त्री-पुरुष पात्रों की भूमिका में विपर्यय

स्त्री-पात्र अनुकार्य सीता तथा पुरुष पात्र अनुकार्य राम का अभिनय करे यह स्वाभाविक नाट्य-स्थिति है । परन्तु स्त्री-पात्र अनुकार्य पुरुष और पुरुष पात्र अनुकार्य स्त्री का अभिनय करे यह एक विलक्षण नाट्य-कल्पना है । भरत ने स्त्री एवं पुरुष दोनों की भूमिका-विपर्यय की चमत्कारपूर्ण कल्पना की है । नाट्य की दृष्टि से भूमिका विपर्यय का यह सिद्धान्त अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । भरत ने बहुत संश्लेष में इस सिद्धान्त का विश्लेषण किया है । जिस प्रकार रस की अस्वाद्यता में साधारणीकरण (आत्म-विलयन) का सिद्धान्त वर्तमान है, उसी प्रकार भूमिका-विपर्यय में भी पुरुष एवं स्त्री-पात्र स्वभाव को त्यागकर ही अपेक्षित रमोदय का वतावरण प्रस्तुत करते हैं । पुरुष अपनी पुरुषता को त्यागकर स्त्री के सुकुमार भाव में समाहित हो जाता है और स्त्री अपनी कोमल मनोवृत्ति का परित्याग कर पुरुष वृत्ति में अनुप्राणित होनी है । अतः भूमिका-विपर्यय का प्रयोग दो ही स्थितियों में होता है—(क) आत्म-स्वभाव का परित्याग और (ख) तद्भावगमन । धीरता, उदारता, सत्त्व और बुद्धि एवं तदनु रूप कर्म, वेश, वाक्य और चेष्टा आदि के द्वारा स्त्री पुरुष का अभिनय करती है । पुरुष स्त्री की वेशभूषा, वाक्य, चेष्टा और मृदु-मद गति के कारण स्त्री का अभिनय करता है ।^२ इस प्रकार का विपर्यय-प्रयोग मुख्यतः तीन कारणों से होता है । किसी कार्य का साधन, मनोरंजन या वचना । कथावस्तु के ध्याज से विदूषक संकेत-स्थान पर चेटी की वेशभूषा धारण कर लेता है, क्रीड़ावश नायिका अपने प्रियतम पुरुष पात्र का रूप धारण कर लेती है । तत्कृत के शृंगार-प्रधान नाटको तथा हिन्दी काव्य में भी इसके पर्याप्त उदाहरण मिलते हैं । विदूषक की वचना के लिए चेट स्त्री का वेश धारण कर लेता है ।^३

१. ना० शा० १२।१६३ (गा० ओ० सी०) ।

२. वैयोदायैण सरवेन बुद्ध्या तद्वच्च कर्मणा ।

स्त्री पुमान् त्वभिनेत वेषवाक्य विचेष्टितैः ।

स्त्रीवेषभाषितैः युक्तः प्रेक्षिताप्रेक्षितैस्तथा ।

मृदुमंदगतिश्चैव पुमान् स्त्रीभावमाचरेत् । (ना० शा० १२।१६५-१६६ क (गा० ओ० सी०) ।

३. (क) मालती माधव में सूत्रधार और परिपात्रिक कामन्दकी और अवलोकिता की भूमिका में अवतरित होने हैं । मालती माधव—प्रस्तावना ।

(ख) कामिनी कण्ठ कतहु परकार । पुरुषक वैसे कवल अभिसार ।

धम्मिल लोल मोट कण्ठबंध । पहिगल वमन आजकरि छंद ।

—विद्यापति पदावली (बिनीपुरी), पृ० १५७ ।

(ग) चारुचन्द्रलेख में मैना मैनासिंह के रूप में (हजारीप्रसाद द्विवेदी—१९६३) ।

अ० भा० भाग २, पृ० १६८ का तथा ब्रह्मस्वामिनी में चन्द्रशुभम्

का स्त्री-रूप में अभिनय । मैना चन्द्रशुभम्

ना० शा० १२२०१ ग० ओ० सी०

भूमिका विपर्यय का यह सिद्धान्त कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है। प्रयोग की दृष्टि से तो यह नाट्य-प्रयोग विवक्षण और चमत्कारपूर्ण होता है, तथा इसमें अधिक नाट्य-कौशल और क्षमता प्रदर्शित करनी होती है, क्योंकि स्त्री और पुरुष के अवयव सस्थान, वाणी-विलास और वेश-रचना आदि सब भिन्न हैं। विपर्यय में तदनु रूप अभिनय का प्रयोग अत्यन्त श्रम-माध्य है। नाट्य-प्रयोग के इतिहास की दृष्टि से भी यह कम महत्त्वपूर्ण नहीं है कि भरत के काल में भारतीय नाट्य-प्रयोग इतना विकसित हो चुका था कि नाट्य-प्रयोग मनोविनोद और चमत्कारपूर्ण व्यञ्जना के लिए भूमिका-विपर्यय की आयोजना होती थी। पातञ्जल महाभाष्य में भूकुस नामक पुरुष पात्र स्त्री की भूमिका में अवतरित होता था।^१

भारतीय जीवन में व्रत-धारिणी, तपस्विनी, लिंगिनी और आकाशचारिणी स्त्रियाँ राजप्रासादों से तपोवन तक अपना प्रभाव बनाये रहती थीं। संस्कृत नाटकों की गति और सौन्दर्य देने में इनका भी कम दायित्व नहीं रहा है।^२ अतः भरत ने इन नारियों के लिए 'समपाद' का विधान किया है और पुलिन्द एव शबर जाति की नारियों के लिए उनकी जाति के अनुरूप ही गति का विधान अपेक्षित होता है। परन्तु नारी के गति-विधान में यह तो स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि किसी भी अवस्था में नारियों की गति में उद्धृत अगहार, चारी या मण्डल का प्रयोग नहीं होना चाहिए, क्योंकि उनके हृदय में सुकुमार वृत्ति और अंगों में लालित्य का ही प्रदर्शन उचित होता है।^३

आसन-विधान और उसके आधार

आन्तरिक वृत्ति

नाट्य-प्रयोग में हस्त-प्रचार और पाद-प्रचार के विभिन्न रूप पात्र की प्रकृति, चित्तवृत्ति, देश और अवस्था आदि से प्रभावित हो निर्धारित होते हैं। आसन और शयन आदि की विधियाँ और उनकी रूप-रचना भी बहुत भिन्न हैं। चिंता, शोक, सूक्ष्मा, मद, ग्लानि और प्रिया के प्रसादन के आसन एक-दूसरे से भिन्न होते हैं। गोक-भाव के अभिनय-काल में पात्र के दोनों हाथ चिबुक को सहारा देते हैं, गिर ग्रीवा पर झुक जाता है, इन्द्रिय और मन नितान्त निष्क्रिय हो उठते हैं। परन्तु जब पुरुष पात्र प्रिया का प्रसादन करता है तो वह अपने दोनों जानुओं को पृथ्वी पर रख अधोमुख हो जाता है। इस आसन का प्रयोग प्रसंगवश देवता की वंदना, रुष्ट व्यक्तियों के प्रसादन और नीच व्यक्तियों के आक्रान्त में भी होता है। अतः आसन के विविध रूप मनुष्य की आन्तरिक मनोदशा के प्रतीक के रूप में ही प्रयुक्त होते हैं।^४

१. पातञ्जल महाभाष्य—लिंगात् स्त्रीपुंसयोजनं सति भूकुं मे टाप् प्राप्नोति । यदि लोके दृष्टवैतद-वमीयते इयं स्त्रीत्यस्ति तत् भूकु मे । ४।१।३ ।

२. स्वप्नवासवदत्तम्, अंक १-२, मालविकाग्निमित्र अंक १-२, अ० शाकुन्तल अंक १, ३, ४, ५, ७ ।

३. ना० शा० १०।२००-०२२ (गा० श्लो० सी०) ।

४. उद्धतयेकहारः स्युः चायूँ मंडलानि च ।

तानि नाट्यप्रयोगेनैव कर्तव्यानि बोधितम्

४. मेघदूत उच्चर ४। शाकुन्तला ७२४

सामाजिक स्तर

भरत ने सामाजिक उच्चता और अधमता तथा प्रकृतिगत उत्तमता और अधमता आदि के आधार पर कई प्रकार के आसनो का विधान किया है। ये आसन-विधान मुख्यतः राजसभाओं में प्रचलित व्यवहारों के आधार पर निर्धारित किये गए हैं। राजा और राजपत्नी के लिए सिंहासन, पुरोहित, मंत्री और उनकी पत्नी के लिए वेत्रासन, मेनानी और युवराज के लिए मुज्जासन, ब्राह्मणों के लिए काण्टासन, वैश्या के लिए मयूरसन, और शेष प्रमदाओं के लिए भूमि का आपस निर्दिष्ट किया गया है।^१ इनके अतिरिक्त नाट्य में अन्य प्रयोज्य पात्रों के लिए भरत का यह स्पष्ट निर्देश है कि पात्रों के जीवन में प्रयुक्त आसनो के अनुरूप ही आसन का विधान होना चाहिए। एक काल में जब अनेक पात्र रंगमंच पर हों, तो उनकी सामाजिक स्थिति के अनुरूप ही आसन का विधान अपेक्षित है। अध्यापक, गुरु और राजा के निकट अन्य जनो का 'समासन' सर्वथा निषिद्ध है। परन्तु राजा, गुरु और उपाध्याय के साथ अन्य पात्रों के 'सहासन' में दोष नहीं होता, यदि वे नौका, विमान या रथ आदि पर यात्रा कर रहे हों।^२ समस्तरीय पात्र को मम, मध्यम को मध्य और उत्तम को उत्तमासन तथा हीन के लिए भूमि का आसन उपयुक्त होता है।^३ भरत का आसन-विधान कितना विस्तृत और स्पष्ट है यह उनके आसन-सम्बन्धी विश्लेषण से प्रकट हो जाता है। उनके काल में नाट्य-प्रयोग में जितने प्रकार के पात्रों का प्रयोग होता था, उन सबके लिए उपयुक्त आसन का विधान उनकी मनोदशा, सामाजिक स्तर और प्रकृति आदि की दृष्टि से किया है।

शयन-विधान

भरत का शयन-विधान अत्यन्त सक्षिप्त है। यह उचित भी है, क्योंकि पाद-प्रचार, हस्त-प्रचार और आसन आदि आगिक क्रियाओं की अपेक्षा नाट्य-प्रयोग में शयन क्रिया का प्रयोग नितान्त न्यून होता है। परन्तु भरत की दृष्टि से शयन-क्रिया भी भाव-समन्वित होती है। शयन का हर प्रकार मनुष्य की विशिष्ट मनोदशा का ही प्रतिरूप है। शयन-काल की आगिक निश्चेष्टता भी विविध भावों और मनोदशा का सूचन करती रहती है। संस्कृत नाटको में शयन की परिकल्पना कहीं-कहीं की गई है और स्वप्नवासवदत्तम् में तो वह जितनी रसपूर्ण है उतनी ही चमत्कारपूर्ण भी।^४

शयन-काल में मनुष्य या पात्र के शरीर की भाव-भंगिया के सामान्यीकरण के आधार पर छ प्रकार के शयन की परिकल्पना की गई है। 'आकुंचित' में समस्त अंग सकुंचित, दोनों ठेठुने शय्या से सटे रहते हैं। इसका प्रयोग शीतार्त मात्र के लिए होता है। सप में मुख ऊपर की ओर तथा दोनों हाथ शिथिल होते हैं, और निद्रा में सोये व्यक्ति के लिए इसका प्रयोग होता है। प्रसारित में पात्र एक भुजा को उपधान (तकिया) बनाकर सोता है, और जानु फैले होते हैं। सुख नीद में पात्र इसी प्रकार सोता है। विवर्तित में पात्र अधोमुख सोया रहता है। इसका प्रयोग

१. ना० शा० ११-००८-२१२।

२. ना० शा० १२-०१५-२२०।

३. वही १०-१२०-२३२

शस्त्रप्रहार, मृत, उद्दिष्ट और उन्मत्तों के लिए होता है। उद्धाहित में पात्र अपना सिर अपने हाथ में रख लेट जाता है। इसका प्रयोग मुख्यतः लीला या स्वामी के प्रवेश होने पर होता है। नत्त—पात्र शय्या पर लेटा हुआ पाँव फैला देता है, हाथ शिथिलता में झुके रहते हैं। इसका प्रयोग आलस्य, श्रान्ति और दुःख में होता है। उदयन की शयन-मुद्रा यही थी।^१

भरत ने गति-विधान के अन्तर्गत हस्त-प्रचार, पाद-प्रचार, आसन, शयन की विधियों के निर्धारण में मनुष्य की आन्तरिक चित्तवृत्ति, प्रकृति, देश, काल और अवस्था आदि के संदर्भ में किया है। उनकी दृष्टि से समस्त आंगिक चेष्टाएँ मनुष्य के अन्तर के प्रतिरूप हैं। इतना विस्तृत और सूक्ष्म प्रयोगात्मक विधान प्रस्तुत करने के उपरान्त भी नाट्यार्थ को दृष्टि में रखकर अन्य विधानों की परिकल्पना की पूरी स्वतंत्रता आचार्यों को दी है। परन्तु आश्चर्य है कि अभिनय-दर्पणकार को छोड़ अन्य आचार्यों ने इस पर विचार नहीं किया। भरत का गति-विधान अत्यन्त व्यापक और नाट्योपयोगी है। भरत ने नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से सब उपादेय तत्त्वों का यहाँ सकलन कर दिया है।

आहार्य अभिनय

आहार्य : नाट्य-प्रयोग की आधार-भूमि

आहार्य अभिनय महत्त्वपूर्ण नेपथ्यज विधि है। पात्रों का वयोऽनुरूप तथा प्रकृतिगत वेश-विन्यास, अलंकार-परिधान, अंग-रचना तथा रंगमंच पर निर्जीव लौकिक पदार्थों और सजीव जन्तुओं के नाट्य-धर्मी प्रयोग को भरत ने 'आहार्य अभिनय' ही माना है। आहार्य यह नाम स्वयं ही बड़ा सार्थक है। पात्र की (अनुरूप) वेशभूषा तथा अंगों के वर्ण-विन्यास आदि के द्वारा ही प्रेक्षक के समक्ष पात्र राम या सीता के रूप में आहूत होते हैं। भरत का यह विचार नितान्त उचित है कि पात्र की नाना प्रकृतियों (धीरोदात्त, उत्तम, मध्यम आदि) तथा रति शोकादि नानावस्थाओं को नेपथ्य ही में तदनुरूप वर्ण-रचना और वेश-रचना द्वारा आहूत किया जाता है। शोक में मलिन वेश और शृंगार में उज्ज्वल वेश से विभूषित हो पात्र रंगभूमि पर अवतरित होते हैं, तब आंगिक और वाचिक अभिनयों के योग से रमोदय होता है।^१ अतः आहार्य अभिनय का नाट्य-प्रयोग में महत्त्व असाधारण है। जिस तरह चित्र-रचना का आधार भित्ति है उसी प्रकार समस्त अभिनय-प्रयोग-रूप चित्र के लिए आहार्य अभिनय भी आधार-तुल्य भित्ति ही है। अभिनव-गुप्त की दृष्टि से समस्त अभिनय-व्यापारों के उपशमन के उपरान्त भी नेपथ्य विधि द्वारा प्रस्तुत पात्र के रूप-रंग का आलोक विशेष रूप से प्रेक्षक के हृदयाकाश में प्रतिभामित होता ही रहता है।^२ भट्टिः कालिदास और भारवि भरत की आहार्य-कल्पना में पूर्णतया परिचित हैं। निमग्न सुन्दरता रहने पर आहार्य की नहीं होती खलिक में सब

अगो की सुन्दरता की अभिव्यक्ति के लिए नेपथ्य-विधि अनावश्यक मानती है।^१ इस आहार्य-विधि के द्वारा ही उपमेय में उपमान की भी परिकल्पना की जाती है। नाट्य में भी प्रयोक्ता पात्र में प्रयोज्य पात्र का आहरण होता है।^२

आहार्य अभिनय का विचार-दर्शन

वस्तुतः आहार्य अभिनय की विधि नाट्यप्रयोग के अत्यन्त महत्त्वपूर्ण दार्शनिक सिद्धान्त पर आधारित है। भूमिका-विपर्यय के प्रसंग में हमने यह विचार प्रतिपादित किया है कि पात्र 'स्व-भाव' का त्याग तथा 'तद्भावानुमन' करके ही प्रयोज्य राम और सीता आदि का अभिनय करता है। भरत-निरूपित आहार्य अभिनय के इस नास्तिक विचार-दर्शन का भाव यही है कि पात्र जिस अनुकार्य पात्र राम आदि को वेगभूषा धारण करता है वह प्रयोग-काल तक के लिए उसी के व्यक्तित्व से आच्छादित हो जाता है। उसका अपनत्व (प्रयोग-काल तक के लिए) अन्तर्हित हो जाता है। दार्शनिक दृष्टि से विचार करने पर उसकी रूपरेखा यों निर्धारित होती है। परमात्मा अपने चैतन्य प्रकाश का त्याग न करते हुए भी देहकचुकोचित चित्तवृत्ति-रूपित स्वरूप को ही प्रतिमानित करता है। उसी प्रकार प्रयोक्ता पात्र 'आत्मावष्टम्भ' को न त्यागते हुए भी अनुकार्य पात्र के वय और प्रकृति के अनुरूप वेश एवं वर्ण-रचना आदि से आच्छादित हो, तदनुरूप स्वभाव से आलिंगित-सा अपनी आत्मा का सामाजिक के समक्ष प्रदर्शन करता है। जैसे आत्मा एक देह को त्यागकर दूसरी देह में प्रवेश करते हुए प्रथम देह के सुख-दुःखात्मक स्वभाव को त्यागकर दूसरी देह के सुख-दुःखात्मक प्रभाव को ग्रहण करता है, उसी प्रकार प्रयोक्ता पात्र नाट्य-प्रयोग काल में 'स्वभाव' को त्याग 'परभाव' को ग्रहण कर सामाजिक के समक्ष प्रस्तुत होता है। यह कार्य अत्यन्त श्रमसाध्य है, परन्तु आहार्य-विधि की वेश एवं वर्ण आदि की रचना के योग से पात्र और प्रेक्षक दोनों के लिए ही सरलता से संपन्न हो जाता है।^३

आहार्य अभिनय के चार प्रकार

भरत ने आहार्य अभिनय के अन्तर्गत अपेक्षित बहुत-सी नेपथ्यज विधियों का समीकरण कर उन्हें निम्नलिखित चार भागों में विभाजित किया है—

पुस्त (संयोजन अथवा मॉडेल), अलंकार (प्रसाधन), अगरचना (आकृति आदि का परिवर्तन) तथा मजीव (जीव-जंतुओं का नाट्य में प्रयोग)।^४

- १ (क) आहार्य शोभारहितैरयायैः, भट्टिकाव्य । २।१४ ।
- (ख) नरम्यमाहार्यमपेक्षते गुणः किरातार्जुनीय ४।२३ ।
- (ग) निसर्गं सुमगस्य किमाहार्याकाङ्क्षरेण—(मल्लिनाथ की टीका, कुमारसंभव ७।२० पर) ।
- (घ) विगत नेपथ्ययोः पात्रयोः प्रवेशोऽस्तु, मानविकाग्निमित्र, अंक १ ।
- २ अयं चन्द्रो मुखमित्यादौ चन्द्रभिन्ने मुखे चन्द्राभेदज्ञानं तन्वाहार्यमेव । वाचस्पत्य ७ (तारानाथ) ।
- ३ स्ववर्णमात्मन्शब्दायं वर्णकैः वेषश्रयैः । आकृतिस्तस्य कर्तव्या यस्य प्रकृतिरास्थिता । यथा जन्तुः स्वभावं एवं परित्यज्यात्य दैहिकम् । तत्स्वभाव हि भजते देहान्तरमुपाश्रितः । वेषेण वर्णकैश्चैव द्वादितः पुरुषस्तथा । परभावं प्रकुरुते यस्य वेषं समाश्रितः ।

ना० शा० २१ पृष्ठ सू ६१ क गा० भो० सी०

पुस्त

आह्वय अभिनय की विधियाँ के द्वारा नाट्य-प्रयोग का अधिकारिक यथायथा मिल पाती है। पुस्तक जैसी विधि के द्वारा ही रगमडप का दृश्य-विधान पूरा हो पाता है। इसके योग से ही शैल, यान, विमान, रथ, हाथी, घवजा एव दण्ड आदि अनेकानेक नौकिक पदार्थों के साकेतिक पुस्तो (मॉडेल) के माध्यम से रगभूमि पर सारूप्य का सृजन होता है। सारूप्य सृजन के द्वारा नाट्य में कलात्मकता और यथार्थता का उचित प्रयोग होता है। पुस्तक का भाव होता है सयोजन अथवा साकेतिक मॉडेल की रचना।^१

इस पुस्तकविधि के तीन रूप हैं—

संधिम, व्याजिम और वेष्टिम या चेष्टिम।

संधिम

संधिम का भाव ही होता है जोड़ना या बाँधना आदि। संधिम विधि के द्वारा विभिन्न वस्तुओं को परस्पर बाँध या जोड़ कर रगोपयोगी वस्तु की रचना की जाती है। बाँस, भूर्ज-पत्र, चमड़ा, वस्त्र, लाहन तथा बाँस की पतियो आदि में अपेक्षित वस्तुओं की रचना की जाती है। प्रस्तर-शिलाएँ, प्रासाद, दुर्ग, वाहन, विमान, रथ, घोड़ों और हाथियों को भी संधिम के माध्यम से रगमच पर प्रस्तुत किया जाता है।^२

व्याजिम—यांत्रिक साधनों से जिन भौतिक पदार्थों का रगमच पर प्रयोग होता है, वे व्याजिम होते हैं। इसी व्याजिम विधि से रथ यान और विमान आदि को रगमच पर कृत्रिम गति प्राप्त होती है। अभिनवगुप्त के अनुसार इन भौतिक पदार्थों को सूत्र के माध्यम से आगे-पीछे आकर्षित कर उनमें कृत्रिम गति उत्पन्न की जाती थी।^३

वेष्टिम—वेष्टिम (त) या चेष्टिम वह पुस्तकविधि है जिसमें वस्त्र आदि को आवेष्टित या लपेटकर प्रयोग होता है। किमी-किमी सस्करण में वेष्टिम (त) या वेष्टिम के स्थान पर चेष्टिम (स) शब्द का भी प्रयोग होता है। उनके अनुसार भौतिक पदार्थों का ज्ञान तद्वत् चेष्टा के प्रदर्शन से भी होता है।^४

नाट्य में इसी पुस्तकविधि के प्रयोग द्वारा शैल यान, विमान, वाहन और नाग आदि का प्रयोग होता था। वत्सराज उदयन की कथाओं में यन्त्र-निर्मित हाथी का उल्लेख मिलता है। दशरूपक टीकाकार धनिक ने ऐसे हाथी के प्रयोग का सकेत किया है तथा प्रतिज्ञायौगन्धरायण में यौगन्धरायण द्वारा ऐसे हाथी की रचना का सकेत दिया गया है।^५ मृच्छकटिक और शाकुन्तल

१. शैलयान विमानानि चर्म कर्मध्वजा नगाः ।

यानि क्रियन्ते नाट्ये हि स पुस्त इति संज्ञितः । ना० शा० २१।६ ।

२. किलिज चर्म वस्त्राधैर्यद्रूप क्रियते बुधैः ।

संविमो नाम विज्ञेय पुस्तोनाटक संश्रयः । ना० शा० २१।७ ।

३. ना० शा० २१।७ क, अ० भा० भाग ३, पृ० १०६ ।

४. ना० शा० २१।८ (गा० ओ० सी०) ।

५. द० रू० ५५ पर धनिक की टीका प्रति । त्रय्य अंक १८ पृ० ५ कथामरिभागर

२।५ ५ १८२०

मे रथ और वाहनों का प्रयोग रंगमंच पर ही किया गया है।^१ बालरामायण में राजशेखर ने पुतली सीता की परिकल्पना इसी शैली में की है। संभव है इसी पुस्तविधि के प्रयोग द्वारा इन भौतिक पदार्थों को रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता हो। यद्यपि गति-विधान के प्रसंग में नाट्य-शास्त्र में शैलयात्र और विमान आदि को चित्रपट पर अंकित करके रंगमंच पर प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत करने का भी विधान अन्यत्र किया गया है।^२ संभव है बहुत प्राचीन काल में पुस्तक की यह विधि प्रयोग में नहीं लाई जाती होगी। उसके स्थान पर चित्र-रचना द्वारा ही इन वस्तुओं को प्रस्तुत कर दृश्यविधान को पूर्णता प्रदान की जाती हो। बाद में इस विधि का विकास हुआ है।

नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में नाट्योत्पत्ति के प्रसंग में छत्र, मुकुट, इन्द्रध्वज, भृंगार, ध्वजा और व्यञ्जन आदि नाना प्रकार के शुभमकेतक एवं नाट्योपयोगी पदार्थों की सूची प्रस्तुत की गई है। ये सब पुस्तविधि द्वारा ही संग्रहित होती है।^३ इसी प्रकार गति-विधान में प्रसंग में शैल, यान और विमान आदि के अतिरिक्त राजा, मंत्री, नृपपत्नी तथा समाज के विभिन्न स्तरों के पात्रों के लिए सिंहासन, देवासन, मुण्डासन, कुशासन, काष्ठासन और मयूरासन आदि का जो विधान किया गया है,^४ उन सबकी रचना पुस्तविधि द्वारा ही सम्भव हो पाती है।

अस्त्र-शस्त्रों का नाट्य में प्रयोग

नाट्य-कथा के आग्रह से प्रयोज्य युद्ध और नियुद्ध आदि के रोमाचक नाट्य-दृश्यों में विविध प्रकार के अस्त्र-शस्त्रों की रचना तथा प्रयोग का विधान भी भरत ने प्रस्तुत किया है। कत (माला), शतघ्नी, शूल, तोमर, शक्ति, धनुष, गदा, शर, वज्र और चक्र आदि अस्त्र तथा उत्तम शस्त्रों की परिगणना की गई है। भरत का यह स्पष्ट मत है कि नाट्य के ये उपकरण लौकिक पदार्थों के अनुकृत रूप हो न कि यथार्थ रूप। रंगमंच पर लोक-प्रचलित पत्थर या लोहे से बने भारी अस्त्र-शस्त्रों का प्रयोग न करके जतु (लाह), बाँस, उसके पत्तों और मधु आदि के योग से हलके दिखावटी अस्त्र-शस्त्रों की रचना नाट्य-प्रयोग के लिए होनी चाहिये; अन्यथा भारी अस्त्र-शस्त्रों के उठाने से श्रान्त और शिथिल पात्र अन्य आंगिक अभिनय-विधियों का संपादन सफलतापूर्वक नहीं कर सकते।^५ प्रयोग-विधि के सम्बन्ध में तो कई महत्वपूर्ण विधि-निषेधों का उल्लेख किया है। शस्त्र का प्रहार न हो, उसका संकेत से अंग-स्पर्श मात्र ही हो, अन्यथा प्रहार होने से पात्र क्षत-विक्षत हो सकता है। छेदन-भेदन, ताड़न-मारण आदि द्वारा रुधिरस्राव का भी निषेध है। यदि प्रभावोत्पादकता के लिए रुधिर-स्राव आवश्यक भी हो, तो उसका प्रयोग आहार्य-विधि द्वारा सम्पन्न हो। अतः नाट्य-प्रयोग में शस्त्र-प्रयोग सीमित है।

१. मृच्छकटिकम्, अंक ६, अ० शा० अंक १६, ९, बालरामायण अंक ५, पृ० २४२-२५१।

२. ना० शा० १२।८७-१०६ तथा अ० भा० भाग २, पृ० १५१, १५४।

३. ना० शा० १।६०-६२ (गा० ओ० सी०)।

४. ना० शा० १२।२१४-२१६।

५. या काष्ठयंत्रं भूयिष्ठा कृता सृष्टिर्महात्मना।

नसाऽस्माकं नाट्ययोगे कृत्वाऽखेदावह्ना हि सा।

यददृश्यं जीवलोकेऽत्र नानालक्षणं लक्षितम्।

उत्पानुकृतिं संपन्नं नाट्योपकरणं भवेत् ना० शा० ११ २०० २०१ गा० ओ० सी०

प्रयोग का लक्ष्य सारूप्य सृजन है न कि वास्तविक छदन या भेदन

आहार्य की पुस्तविधि द्वारा नाट्य-प्रयोग को प्रकृत रूप देने में बहुत सहायता मिलती है। प्रासाद, मंदिर, मूर्ति, ध्वजा, प्रतिखीर्ष और मुकुट आदि का भी नाट्यधर्मी प्रयोग इस विधि द्वारा ही सम्पन्न हो पाता है। प्रतिज्ञायौगन्धरायण की घोषवती वीणा, प्रतिभा नाटक में दिवंगत राजाओं की मूर्तियाँ और बालचरित के मनुष्य रूप-धारी शख-चक्र आदि सब पुस्त विधि द्वारा सम्पन्न हो पाते हैं।^१ भरत इस बात से परिचित थे कि बहुमूल्य सुवर्ण एवं अन्य धातु सामान्यतया उपलब्ध नहीं होते। अतः वेणुदल, लाधा, घासफूस, अभ्रक और मधु आदि के लेप से रगमच पर इन लौकिक पदार्थों को साक्षात्कार-सदृश प्रस्तुत किया जा सकता है। पुस्तविधि भरत की प्रतिभापूर्ण नाट्य-दृष्टि का संकेत करती है। विस्तृत विधान देकर भी उन्होंने यह स्वतन्त्रता दी है कि इनके सम्बन्ध में नाट्याचार्य की बुद्धि पर निर्भर करना चाहिये।^२

अलंकार

रगमच पर प्रस्तुत पात्रों का माल्य, आभरण और वस्त्र आदि के द्वारा जो मनोहारी प्रसाधन होता है उसे ही भरत ने अलंकार की अन्वर्थ सजा दी है। अतएव पात्र का अलंकार मुख्य रूप से तीन प्रकार से होता है। माला-धारण, आभूषण-परिधान तथा वेशविन्यास।^३

माल्य द्वारा अंग-शोभा

माला द्वारा शरीर का प्रसाधन भी पाँच प्रकार से होता है—वेष्टित, वित्त, संघात्य, ग्रथित और प्रलम्बित। भरत ने इन पाँच प्रकार की माला-विधियों की परिगणना मात्र की है। उनका विवरण नहीं दिया है। आचार्य अभिनवगुप्त की व्याख्या के अनुसार वेष्टित माला में हरी पत्तियों और रंग-विरंगे फूलों को एकत्र आवेष्टित कर दिया जाता है। वित्त में फूलों की माला प्रसृत रहती है, संघात्य में फूलों के डठल सूत्र में अदृश्य भाव से सगृहीत रहते हैं, ग्रथित में फूलों को गुंथ दिया जाता है तथा प्रलम्बित में माला फूलों के गुंथी बहुत लम्बी और लटकी रहती है।^४

आभरण द्वारा शरीर का अलंकार

शरीर पर आभरण के प्रयोग की विविध शैलियों के अनुसार आभरण चार प्रकार के होते हैं—आवेध्य, बधनीय, क्षेप्य और आरोप्य।^५

आवेध्य के अन्तर्गत उन आभरणों की परिगणना होती है जो अंगों को बेधकर पहने

१. न मेयं नैव च क्षेत्रं न प्रवर्तव्यमेव तत् ।

रंग प्रहरयै कार्यं संज्ञामात्रं तु कारयेत् । ना० शा० २१।२१८-२२६ (गा० ओ० सी०) ।

२. प्रतिज्ञायौगन्धरायण, अंक १, पृ० ६३-६४, प्रतिभा नाटक, अंक ३, पृ० २७७-८४ ना० शा० २१।२११-२२३ (गा० ओ० सी०) ।

३. ना० शा० २१।१० (गा० ओ० सी०) ।

४. ना० शा० २१।११ वही तथा अ० भा० भाग ३, पृ० ११०-११ ।

५. ना० शा० २१।२ ग० ओ० सी०)

जाते हैं। कान के कुण्डल आदि एवं नाक के विविध आभूषण प्रायः आवश्यक होते हैं।

आरोप्य के अन्तर्गत हेम-मूत्र, मणिमाला एवं अन्य प्रकार के नानाविध मनोहारी आभूषणों की परिगणना की गई है जिनका अंगों में आरोप मात्र कर लिया जाता है। बधनीय के अन्तर्गत अगद, केयूर, करधनी आदि आभूषणों की परिगणना हुई है, जो अंगों में बाँधे जाते हैं और प्रक्षेप्य के अन्तर्गत नूपुर जैसे आभरण और ऊपर से प्रक्षेप्य वस्त्राभरण की भी परिगणना की है।^१

भरत ने उपर्युक्त चार प्रकार के आभूषण-भेदों की परिगणना के उपरान्त पुरुष एवं महिलाओं द्वारा विभिन्न अंगोपांगों में प्रयोज्य विविध आभरणों का उल्लेख किया है। नाट्य-प्रयोग में सौन्दर्य-वृद्धि की दृष्टि से तो उसका महत्त्व है ही, पर इतने प्रकार के प्रयोज्य मनोहर आभूषणों की परिगणना से भरतकालीन भारत के समृद्ध जीवन का बड़ा सुन्दर परिचय प्राप्त होता है।

पुरुषों के आभूषण

पुरुषों द्वारा प्रयोज्य आभूषणों की नामावली बहुत बड़ी है—शिर पर चूड़ामणि, कानों में कुण्डल, कंठ में मुक्तावली, हर्षक और सूत्रक, अंगुली में अंगुलीमुद्रा और वल्लिका, बाहुनाली में हस्तली और वलय, बाजू में रूचक और चूलिका, बाजू से ऊपर के भाग में केयूर और अगद, भ्रिसर और हार; मोतियों की माला वक्षस्थल पर और सूत्रक कटि में धारण करने से पुरुषों के अंगों का अलंकार होता है। इन आभूषणों से देवों और मनुष्यों का शृंगार होता है।^२

महिलाओं के आभूषण

महिलाएँ तो आभूषण-प्रिय होती हैं। भरत द्वारा महिलाओं के लिए प्रस्तुत की गई आभूषणों की नामावली बहुत ही विस्तृत है। प्रत्येक अंग-उपांग के लिए अनेक आभूषणों का विधान है। शिर पर शिखापाश, शिखाव्याल, पिंडीपत्र, चूड़ापणि, मकरिका, मुक्ताजाल, गवाक्षिक और शीर्षजाल। आचार्य अभिनवगुप्त ने शिर के इन आभूषणों की रूपरेखा स्पष्ट करने का प्रयास किया है। 'शिखाव्याल' नाग की तरह ग्रथियों से उपनिबद्ध होता है। 'चूड़ामणि' शिर के मध्य में, तथा 'मुक्ताजाल'—ललाट के अन्त में मोतियों की सूक्ष्म चमत्कारपूर्ण जालियों से बना होता है। इनसे आभूषणों की रूप-रचना और सौन्दर्य का सकेत होता है।^३

ललाट पर शिखिपत्र, वेणीपुच्छ और कुसुम-सदृश ललाट तिलक की रचना नाना शिल्प-प्रयोजित होनी चाहिये।^४ 'शिखिपत्र' तो मयूरपिच्छ के आकार का त्रिचित्र वर्ण की मणियों द्वारा रचा जाता है और वह कर्णावतंस होता है।^५ कानों के आभूषण कर्णिका, कर्णवलय

१. ना० शा० २१।१३-१५ क (ना० ओ० सी०)।

२. वही, २१।१५ ख-२१, वही।

३. ना० शा० २१।२२-२४ (ना० ओ० सी०), का० भा० २०-२२।

४. ललाटतिलकश्च नाना शिल्प प्रयोजितः।

भूकजोपरि गुच्छश्च कुसुमानुकृतिर्भवेत्। ना० शा० २१-२४ का० भा०।

५. शिखिपत्रं मयूरपिच्छाकारं त्रिचित्रवर्णमणि रचितं कर्णावतंसकम् अ० भा० भाग ३ पृ० ११३

(गोलाकार, पत्रकर्णिका, कुण्डन, कण मुद्रा, कर्णोकीलक और कणपूर आदि हात है। इन आभूषणों की रचना नाना वर्णों के रत्नों तथा दन्त पत्रों से की जानी चाहिए। कपोल के आभूषण तो तिलक और पत्र-लेखा है। नेत्रों का 'अंजन' और ओठों का 'रजन' द्वारा अलंकार होता है।^१ भरत के अनुसार दाँतों का अलंकार भी विविध रागों से रंगकर ही होता है। सम्मुख के चार दात शुभ्र भी रह सकते हैं। रजित नाल अधर-पल्लवों के मध्य शुभ्रदन्त-पवितर्यों से नारंगी का हास्य अव्यन्त मधुरता से स्फुरित होता है। रक्त कमलाभ रंग से दाँतों के रंग का भी विधान है। अधर पल्लवों की प्रभा नव-पल्लव-सी ताम्र होनी चाहिए।^२ कण्ठ के आभूषण मुक्तावली, व्याल-पक्ति, मजरी, रत्नमालिका, रत्नावली और मूत्रक है। इन आभूषणों में एक से लेकर चार लड्डियाँ हो सकती हैं। बाहुमूल के आभूषण अंगद और वलय हैं। नाना शिल्पों से रचित हार और त्रिवेणी तथा 'मणिजाल निर्मित' आभूषण से नारी के वक्षस्थल का शृंगार होता है। अँगुली के आभूषण कलापी, कटक, हस्तपत्र, मयूरक और मुद्रा है। श्रोणी के आभूषण कई प्रकार के होते हैं, मेखला, काचिका, रशना और कलाप। काँची में एक लड़ी होती है और मेखला में आठ लड़ी, रशना में सोलह और कलाप (समूह) में पच्चीस लड्डियाँ होती हैं। नूपुर, किंकिनी, घटिका, रत्नजालक और मधोप कटक (कड़ा) ये पाँच प्रकार के आभूषण होते हैं। सपोय कटक आभूषण का प्रयोग अभी भी ग्रामीण महिलाओं में प्रचलित है। यह भीतर से खोखला होता है और उसके भीतर कंकड़ होते हैं, और गति के अनुरूप गूँजते रहते हैं। जाँघों में पाद पत्र, पैरों की अँगुलियों में अंगुलीयक, तथा दोनों पाँवों में अगुष्ठ-तिलक का भी विधान है।^३ अशोक के पल्लवों की आभा के सदृश रक्त वर्ण अलक्तक राग का प्रयोग पाँवों में होता चाहिए जिसमें नाना प्रकार की कलात्मक रेखाएँ अंकित हों।^४

आभूषणों के प्रयोग की स्थितियाँ

इस प्रसंग में भरत ने प्रयोग-संबंधी महत्त्वपूर्ण सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है कि इन आभूषणों का प्रयोग भाव और रस के सदर्थ में होना चाहिए। आगम, प्रमाण, पात्र, रूपशोभा तथा लोक-प्रचलित व्यवहारों की पृष्ठभूमि में ही आभूषणों का प्रयोग उचित होता है। शोक की दशा में चमत्कारपूर्ण आभूषणों का प्रयोग नारी के लिए शोभा नहीं देता।^५

भूषणों का अतिशय प्रयोग

भरत ने भूषणों का इतना विस्तृत विधान शास्त्रीय दृष्टि से तो किया परन्तु प्रयोग की दृष्टि से मूल्यवान् रत्ननिर्मित आभूषणों तथा अधिक आभूषणों का प्रयोग उचित नहीं माना है। अधिक बोझिल अलंकारों का प्रयोग पुरुष एवं नारी पात्रों में श्रम और खेद भी उत्पन्न करते हैं। उस अवस्था में नाट्य-प्रयोग में बाधा उपस्थित होती है। अतः लाह आदि से निर्मित

१ ना० शा० २०।२८ क।

२ ना० शा० २०।२९-३०, गा० ओ० सी।

३ ना० शा० २१।३१-३४, अ० गु०।

४ ना० शा० २१।४१क (का० भा०)।

५ प्लक्षिभूषण नायां आ

यथ म परमावस्थ विज्ञायैव प्रयोजयेत् ना० शा० २१।४२ ४३

चमत्कारक पर हलके अलंकारों का प्रयोग उचित है। भरत के आभूषण-विधान से उनकी प्रयोग-दृष्टि का सही अनुमान कर सकते हैं। वे इन कृत्रिम आभूषणों द्वारा अलंकार ही करना चाहते थे, जिससे पात्र के रूप की आभा आकर्षक हो, पर यह अलंकार बोझ न बन जाए कि प्रयोग में बाधा और दोष उत्पन्न हो।^१

भरत के भूषण-विधान से हमें कई बातों का पता चलता है। भरतकालीन भारतीय समाज के समृद्ध जीवन में नारियाँ अलंकार का प्रयोग करती थी। भरत की आभूषण-विधि नारी सौन्दर्यानुत्सारिणी है। इन आभूषणों का प्रयोग रंगभूमि पर सौन्दर्य का प्रसार करना ही था परन्तु वह प्रयोग भी नाट्य में प्रबलमान भाव और रस का अनुसारी होना चाहिए।

वेश, आभरण और केश-विन्यास की विलक्षणताएँ

नारियों के विविध अंगों के लिए नाना वर्ण और आकार के कलात्मक आभूषणों का विधान भरत ने उनके सौन्दर्य और प्रयोगानुकूल भाव-रस की समृद्धि के लिए किया है। परन्तु नारी के शरीर के वेश, आभरण और केशविन्यास के द्वारा विशिष्ट जाति और विशिष्ट देश-वासिनी महिला का ज्ञान रंगमंच पर होता है। अतः जातिभेद तथा देशभेद के संदर्भ में उनके विलक्षण वेष, आभरण और केश-रचना का विधान किया गया है। निश्चय ही इस विधान के मूल में भिन्न-भिन्न जाति और देश की वेश-प्रकृति, आभरण-परिधान का कौशल एवं केश-रचना के सौन्दर्य का पूर्ण विवरण है। आचार्य अभिनवगुप्त ने उपर्युक्त तीनों शब्दों की बड़ी अर्थपूर्ण व्युत्पत्ति की है। जो हृदय को व्याप्त कर ले, आविष्ट कर ले, वह वेश होता है। केश की मनोहारी रचनाविधि वेश ही है। आभरण द्वारा चारों ओर से कान्ति का आभरण या पोषण होता है। अतएव शिर या व्याल आदि आभूषण या आभरण होते हैं। क्षुर-कर्म के द्वारा ललाट पर अलंकार या घुंघराले केशों की रचना होती है और परिच्छद शरीर को चारों ओर से आच्छादित करने वाले विचित्र वस्त्रों के योग से सम्पन्न होता है। नारियों के शरीर की साज-सज्जा की रचना इन्हीं विधियों से प्रधान रूप से सम्पन्न होती है।^२

दिव्यांगनाओं के वेष-विन्यास

विद्याधरी, यक्षिणी, अप्सरा, नागपत्नी, ऋषि-कन्या और देवांगनाएँ वेष आदि के द्वारा एक-दूसरे से भिन्न प्रतीत होती हैं। सिद्ध, गन्धर्व, राक्षस और असुर पत्नियों तथा दिव्य नारियों के मस्तक पर केशाग्र बंधे रहते हैं और उनमें मोती प्रचुरता से पिरोये होते हैं। विद्याधरियों का वेश और परिच्छद शुद्ध होता है। यक्षिणी और अप्सराओं के आभरणों में रत्न जड़े रहते हैं। केश-विन्यास इनका 'सम' होता है, परन्तु यक्षिणी अपने केशों में शिखा की योजना करती हैं। दिव्य और नाग-स्त्रियों की केशविन्यास-विधि बड़ी आकर्षक होती है। वे मुक्तामणि-मण्डित

१. न तु नाट्य-प्रयोगे कर्तव्य भूषण गुरुः ।

रत्नवत् जलुबर्द्धं वा नृ खेदजनन भवेत् ॥ ना० शा० २१।४७-४९ ।

२. हृदयं व्याप्नोति, हृदयत एव इति वेशकेशरचनादि - । आसमन्तात् भियते पोष्यते कान्तिर्येन तदीभिरणं शिखाव्यालादिः । क्षुरकर्म अलंकादि योजना. परिच्छदः विचित्र वस्त्रयोगः । अ० भा० भाग ३ पृ० १२० तथा ना० शा० २१ ७२

फणाकार केश-गुच्छ की रचना करता है। मुनि-कन्याओं के केश-विन्यास एवं आभरण आदि की विधि सरल और वन-प्रकृति के अनुरूप होती है। शिर में एक वेणी-मात्र, शरीर पर आभरण नहीं, और वेश वनोचित होता है। अभिज्ञान शाकुन्तल की तापस बालाएँ वल्कल ही धारण कर बहुत ही मन-भावन लगती हैं।^१ सिद्धों की स्त्रियो का मण्डन मुक्तामरकतप्राय आभरणों से होता है। वे पीत वस्त्र धारण करती हैं। गन्धर्व कन्यायें पद्मराग-मणिनिर्मित आभूषण पहनती हैं। कुसुभी रग का वसन पहनती हैं और हाथ में जीवन-सगिनी वीणा सुशोभित रहती हैं। राक्षसियों का मण्डन इन्द्रनीलमणि से होता है, दाँत शुभ्र और परिच्छद कृष्ण वर्ण का होता है।^२ देवाननाएँ वैदूर्यमणि और मुक्ता के बने आभरणों से अपना शृंगार करती हैं। उनका परिच्छद शुक के कोमल पखो-सा हरिद्वर्ण का होता है। कभी-कभी-दिव्य और वानर-नारियों का परिच्छद नील वर्ण का भी होता है। ये सारी विधियाँ शृंगार के लिए उपयुक्त होती हैं। परन्तु भाव और अवस्था के अनुरूप उनकी वेशविधि, परिच्छद तथा आभरण-शैली में परिवर्तन भी हो जाता है।^३

पार्थिव नारियों का देशानुरूप वेष-विन्यास

मानुषी स्त्रियों के वेश, आभरण और परिच्छद आदि में देश की भिन्नता के सदर्थ में देश की विलक्षणता का विधान है। इसी विलक्षणता के कारण रगमच पर उनकी पहचान होती है। अवन्ती देश की युवतियों के शिर पर कुन्तल अलक होते हैं। गौड देश की स्त्रियों की वेणी में शिखापाश की रचना होती है। आभीर (अहीर) युवतियाँ दो वेणियों द्वारा केश-रचना करती हैं। उनका परिच्छद नील होता है तथा वे शिर को ढँके रहती हैं। पूर्वोत्तर देश की स्त्रियों का 'शिखडक' मस्तक पर उठा रहता है। वे सिर से लेकर पाँव तक परिच्छद से अपने शरीर को ढँके रहती हैं। दक्षिण देश की स्त्रियाँ 'उल्लेख्य'^४ नामक आभरण पहनती हैं और ललाट पर गोलाकार तिलक की रचना करती हैं। गणिकाओं का मण्डन तो इच्छानुरूप होता है।^५

वियोगिनी स्त्री का वेष

नारियों के वर्णित वेश-विधान के क्रम में देश और अवस्था आदि का भरत ने सदा ध्यान रखा है। देशानुसार वेश आभरण और परिच्छद आदि की संयोजना होने पर ही शोभा का प्रसार होता है अन्यथा मेखला यदि वक्षस्थल पर धारण कर ली जाय तो अशोभन ही मालूम पड़ेगा।^६ इसी तथ्य को दृष्टि में रखकर प्रोषित कान्ता के लिए मलिन वेश की परिकल्पना की गई है। विप्रलम्भ शृंगार के क्रम में वेश शुद्ध होता है विचित्र नहीं। न तो अधिक आभरणों का

१ इयमधिकमनोधा वल्कलेनापि तन्वी । अ० शा० अंक १।१६ ।

२ ना० शा० २१ ६३-६३ (गा० ओ० सी०) ।

३ ना० शा० २१ ६३-६५

४ म० मो० वाच ना० शा० अ० अ० पृ० ४२० पादटिप्पणी वगान्त में प्रचलित उत्की क-स

प्रयोग उचित है और न अधिक मलिनता से (न मृदा भुत) ही प्रकट रहना चाहिए^१ घोष महोदय ने प्रोषित कान्ता के लिए स्नान का जो नितान्त निषेध किया है वह कल्पना नितान्त अशुचिकर होने के कारण ग्राह्य नहीं है।^२ कालिदास ने मेघदूत में विरहिणी यक्षिणी के शुद्ध स्नान का उल्लेख किया है।^३ निःसंदेह वह मलिन-वसन, सन्यस्ताभरण तथा एक वेणीधरा तो है ही। कालिदास-रचित ऋतुमहार की नागरिकाओं, अलका की वधुओं, हिमालय की पुत्री पार्वती, अज की पत्नी इन्दुमती और अलका की उन्मुक्त युवतियों के नाना अङ्कार-प्रकार के मनोहर आभूषण, अङ्ग-रचना की शैलियाँ और केश एव वेश आदि का हृदयहारी वर्णन मिलता है। भरत-निरूपित-आभूषण अङ्ग-रचना और वेष-विन्यास का प्रभाव कालिदास पर अत्यन्त स्पष्ट है। निःसंदेह कालिदास ने अपने काव्य और नाटक की वनिताओं का शृङ्गार पुष्पों से अधिक किया है।^४

पुरुषों का भी वेष-विन्यास आदि देश, जाति और अवस्था के आधार पर निर्धारित होता है। भरत ने वेष-विधान के पूर्व अङ्ग-रचना और वर्तना के सिद्धान्त का विवेचन कर नव वेष-विधान प्रस्तुत किया है, क्योंकि वर्ण-रचना हाने के बाद ही वस्त्र-धारण किया जाता है। हम उसी क्रम में यहाँ उन्हें यथा-स्थान प्रस्तुत करेंगे।

अङ्ग-रचना

अङ्ग-रचना आहार्य अभिनय का तीसरा प्रकार है। इसके अन्तर्गत अङ्गों की रचना तथा केश-विन्यास आदि की विभिन्न शैलियों का प्रतिपादन किया गया है। अङ्ग-रचना देश, जाति और वय के अनुरूप होती है। ऐसा होने पर ही पात्र का रूप-परिवर्तन होता है और वह स्वरूप, स्वभाव आदि का त्यागकर अनुकार्य राम और सीता के स्वरूप और भाव को धारण कर प्रेक्षकों के समक्ष प्रस्तुत होता है। इस प्रसङ्ग में भरत ने मूल रूप से चार प्रकार के स्वाभाविक वर्णों का उल्लेख किया है—सित (उज्ज्वल), पीत, नील और रक्त। परन्तु विष्णुधर्मोत्तरपुराण में नील के स्थान पर कृष्ण तथा हरित नामक नये वर्णों का उल्लेख मिलता है। भरत ने प्रधान वर्णों के योग से अनेक उपवर्णों की भी कल्पना की है, उन उपवर्णों के भी परस्पर योग ने तो हजारों प्रकार के वर्णों की योजना होती है। विष्णुधर्मोत्तर की दृष्टि से उनकी संख्या की परिगणना नहीं की जा सकती।^५ भरत ने वर्णों के संयोग के महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त का आकलन किया है। नील वर्ण सब वर्णों में बलवान् होता है और वर्णों के मेल में उसकी मात्रा सर्वाधिक या न्यून होनी चाहिए। इस प्रकार वर्णों और अन्य अनेक उपवर्णों के योग से रंगों की नानाविध मनोहारी छायाएँ प्रकट होती हैं। उन्हीं से रङ्गकर पात्रों को जाति और देशानुरूप रीति से प्रस्तुत किया जाता है। सित और नील से कपोत वर्ण (भूरा), सित-पीत के योग से पांडु वर्ण, सित और रक्त से

१. ना० शा० २१।७३-७६ (गा० ओ० सी०)।

२. 'मण्ड नोट टू क्लीन्स दैयर बोडी—ना० शा० अं० अनु० २३।७७ (एम० एम० घोष)।

३. शुद्धस्तानात् परुषमलकम् नूपमागण्डलम्बम्। उत्संगे वा मलिन वसने, एक वेणीकरेण, सासन्त्य स्ताभरणमवला पेरालवारयती। उत्तरमेघ ३३, ३४, ३५।

४. उत्तरमेघ—२, ११, २६, ३४, ३५; रघुवंश—७६-१०, ११।४५; कुमारसंभव—७३३-३०, ऋतु० सं० १।४-८, २।१-२-२०, ४।३-६, ५।८-१२ तथा कालिदासकालीन भारत—५० १३२-१३५—अथर्वशरणा उपाध्याय।

५. विष्णुधर्मोत्तरपुराण ३२७।१४

पद्मवर्ण, पीत-नील से हरिद्वर्ण, नील-रक्त से कापाय और रक्त-पीत से गौर वर्ण का आविर्भाव होता है।^१

वर्ण-रचना और वर्तनाविधि इतनी महत्त्वपूर्ण है कि नाट्य-प्रयोग में न केवल सीता-राम आदि अतीत के मनुष्यों के अनुरूप वर्ण-रचना द्वारा, अवतरण की कल्पना की जाती है अपितु प्रासाद, यान, विमान, पर्वत, दुर्ग और शास्त्र भी प्राणी के रूप में रगमय पर अवतरित होते हैं। उत्तररामचरित में गंगा, नमसा, मुरला और पृथ्वी देवी का अवतरण इसी रूप में होता है। यौगन्धरायण उदयन के उद्धार और वासवदत्ता के हरण के लिए इसी शैली में रूप-परिवर्तन कर उज्जैनी में प्रवेग करता है।^२ इस प्रकार अगवर्तना और अग-रचना की इन विशिष्ट शैली में नाट्य-धर्मी विधि द्वारा भौतिक निर्जीव पदार्थों को भी प्रयोग-काल में गति-मंचार और मानवीय रूप-सज्जा देकर प्रस्तुत किया जाता है। पर रूप-रग की आभा ऐसी होनी है कि वे हिमालय और गंगा की तरह प्रतीत होते हैं।

विभिन्न जातियों और देशवासियों के वर्ण

राजाओं, देवों, दानवों और अन्य देशवासियों तथा विभिन्न जातियों के लिए विभिन्न वर्णों का विधान किया गया है। राजाओं के लिए पद्म और श्यामवर्ण ऋषियों के लिए वदरी (वैर) का-सा कापायवर्ण; सुखीजन गौर; किरात, वर्वर, आन्ध्र, द्रविड, काशी और कोशल पुलिंद, एव दक्षिणवासियों का कृष्ण; शक, यवन, पल्लव, बाह्लीक और उत्तरवासी गौर पांचाल, शौरसेन, मागध, उद्र, अग, बंग और कलिंगवासी श्याम, वैश्य और शूद्र भी सामान्यतः श्याम, ब्राह्मण, क्षत्रिय रक्त; देवता, यक्ष और अप्सरा गौर, इन्द्र, रुद्र, सूर्य, ब्रह्मा और कार्तिकेय स्वर्ण वर्ण; चन्द्र, बृहस्पति, शुक, वरुण, तारागण, समुद्र, हिमालय और गंगा आदि श्वेत और रक्तवर्णों के माध्यम में प्रस्तुत होते हैं। बुद्ध और अग्नि पीतवर्ण के होते हैं। नर, नारायण, वासुकि दैत्य, दानव, राक्षस, गुह्यक, पिशाच, जल और आकाश आदि श्यामवर्ण के होते हैं। रोगी, कुकर्मि, ग्रह-गृहीत, तपस्यारत और क्लेशाविष्टों का वर्ण कृष्ण होता है। विविध वर्णों और उपवर्णों के संयोग से पात्रों की विभिन्न अवस्था के अनुसार सुख-दुःखात्मक भूमिका भी प्रस्तुत की जाती है।^३

रसानुरूप शरीर का वर्ण

पात्र की मनोदशा (रस-दशा) के अनुरूप ही उसकी अग-रचना का वर्ण भी विहित है। प्रत्येक रस के लिए पृथक् वर्ण का निर्धारण किया गया है। शृङ्गार रस श्याम, हास्य शुभ्र (मित), करुण धूसर, रौद्र रक्त, वीर गौर, भयानक कृष्ण, अद्भुत पीत और बीभत्स रस नील वर्ण होता है।^४

१ ना० शा० २१।७८-८६ (गा० ओ० सी०)।

२ उत्तररामचरित अंक ३७ कथासरित्सागर द्वितीय लेखक ४।१०।५०

ना० श० २२।६२।१४६ नि० ष० पु० ३७।१६२६ गा० ओ० सी०

वर्ण रचना की मौलिकता

भरत द्वारा विभिन्न देशवासियों और जातियों के लिए जो पृथक्-पृथक् वर्ण-विधान किया गया है उसके मूल में तदनुरूप ही उन जनपदवासियों के रूप-रंग की वर्तमानता भी है। यद्यपि पिछले हजारों वर्षों में संस्कृतियों और विभिन्न जातियों के अन्तरावलंबन से जातियों तथा विभिन्न अचलवासियों का शरीर-वर्ण भी परिवर्तित हुआ है। परन्तु अभी भी भरत की कल्पना बहुत अंश में ठीक ही है। हिमालय-वासियों की अंग-रचना गौर, और किरात बर्बर, आध्र आदि की कृष्ण है। भारतीय जातियों में भी वर्णों का जो विधान किया गया है वह बहुत अंश में उपयुक्त और यथार्थ है। उत्तर देश के ब्राह्मण प्रायः गौर वर्ण होते हैं और शूद्र श्याम वर्ण। घोष महोदय के अनुसार उच्चवर्णों में इण्डो-यूरोपीय वर्ण अब भी अशतः सुरक्षित-सा है।^१

पुरुषों का केश-विन्यास

अंग-रचना के अन्तर्गत ही पुरुषों के श्मश्रु कर्म की भी विवेचना की गई है। इसके चार प्रकार हैं—शुद्ध, विचित्र, श्याम और रोमश। हम चारों का प्रयोग देश, वय तथा अवस्था आदि के क्रम में होता है। शुद्ध श्मश्रु कर्म में केश नितान्त नहीं रहते। ब्रह्मचारी, वानप्रस्थी, मंत्री, पुरोहित, इन्द्रियमुखनिवृत्त और दीक्षित पुरुष के लिए शुद्ध, श्मश्रु का विधान है। अशौच और व्रत आदि धारण के प्रसंग में अभी भी सम्पूर्ण केश कटा लेने की प्रथा है।^२ विचित्र श्मश्रु में केश-विन्यास क्षुर शिल्प द्वारा आकर्षक ढंग से प्रस्तुत किया जाता है। राजा, राजकुमार, राजपुरुष, शूगारी और यौवनोन्मादी पुरुषों के अभिनय-प्रसंग में विचित्र श्मश्रु कर्म का प्रयोग होता है। अभिनवगुप्त के अनुसार पुरोहित और मंत्री आदि भी विचित्र शैली में केश-विन्यास की रचना करते हैं। जो पुरुष व्रती, प्रतिज्ञा-परायण, दुखी, तपस्वी या विपत्ति-ग्रस्त होते हैं उनके लिए श्याम श्मश्रु का प्रयोग किया जाता है। ऋषि, तपस्वी और दीर्घ-व्रती के लिए रोमश श्मश्रु का प्रयोग होता है। श्मश्रु-विधान के तीनों प्रकारों में ताना प्रकार की सामाजिक, धार्मिक और मानसिक परिस्थितियाँ आधार के रूप में वर्तमान रहती हैं।^३

पुरुषों का वेश-विन्यास

अंग-रचना के उपरान्त भरत ने पुरुषों की वेश-भूषा का विधान किया है। वेश-विन्यास की विशिष्ट शैली द्वारा ही देश-भिन्नता तथा मानसिक सुख-दुःख का अन्तर ज्ञात होता है।

^१ मनुस्मृति १०।४४।

Red (Rakta) or reddish yellow colour (Gaur K. M.) assigned to Brahmins and Kshatriyas probably show that at one time when the various theatrical conventions crystallised, these two sections of society still retained their original Indo-Iranian physical features one of which was certainly the colour of their skin. The Dark colour of Vaisyas and Sudras similarly shows in all likelihood that those were not Aryans of the pure type (M. M. Ghosh) N. S. (Eng Trans.), p. 426 footnote.

^२ ना० शा० २१।१०६-१११. का० भा०।

^३ ना० शा० ११।६ १२० वि० ध० पु० ३ २७ ३२ गा० ओ० सी०

सामान्यतः देशावस्था आदि के सन्दर्भ में प्रकृत जन तथा सभ्रान्त राजा अमात्य आदि की जो वेश-भूषा भरत-काल में होती थी उसी का समानीकरण करके भरत ने शास्त्रीय रूप दिया है। भरत ने तीन प्रकार के वेश शुद्ध, विचित्र और मलिन का उल्लेख किया है।

देव-मन्दिर की यात्रा, मंगल व्रत, विवाह और तिथि-नक्षत्र के शुभयोग में यदि नर या नारी प्रवृत्त हो तो उनका वेश 'शुद्ध' होना चाहिये। देव, दानव, यक्ष, राक्षस तथा कामुक राजा का वेश चित्र होता है। वृद्ध, ब्राह्मण, सेठ, अमात्य, पुरोहित, वणिक्, कंचुकीय, तपस्वी, विप्र, क्षत्रिय, वैश्य तथा स्थानीय जनो के लिए नाटकाश्रित शुद्ध वेश का प्रयोग होता है। उन्मत्त, प्रमत्त, पथिक, विपत्तिग्रस्त पात्र का वेश मलिन होता है। लोक की स्वाभाविक वेश-भूषा के उपयुक्त वेश-भूषा का विधान है। मुनि, यति और शाक्य का वेश कापाय वर्ण, तपस्वी का वेप चीर (वृक्ष की मोटी त्वचा), वल्कल और चर्म (बघछाल और मृगचर्म), पाशुपत के लिए नाना वर्णों से बना विचित्र वेष विहित है। अन्तःपुर में जो परिजन आदि नियुक्त रहते हैं, तथा जो अहंत है, उनका वेष कापाय वस्त्र या कंचुक-पट होता है। अवस्था के अन्तर से वेष परिवर्तित भी होता है। यो राजा का वेष तो प्रायः नाना वर्णों से रचित विचित्र होता है। परन्तु जब वह सगम में प्रवृत्त होता है तो विचित्र शस्त्र, तरकस और धनुष धारण किये रहता है। केवल व्रतादि अनुष्ठान के प्रसंग में ही उसका वेप शुद्ध होता है। वस्त्र या वेष-विधि जाति, देश, वय और विभिन्न अवस्थाओं के सदर्थ में होना चाहिए यह भारत का स्पष्ट निर्देश है।^१

शिर का वेष

शरीर के वेष के समान प्रमुख अंग शिर का भी नाटक में प्रसाधन किया जाता है, तथा इसकी भी रचना शुभाशुभकृत नाना अवस्था को देखकर ही होती है। शिर के वेष-विन्यास तीन प्रकार के होते हैं—पार्श्वगत (पार्श्वमौलि), मस्तकी और किरीटी। इन तीनों ही शिरोवेष में किरीट सर्वश्रेष्ठ होता है और ब्रह्ममूल्या रत्नों से उसकी रचना होती है, वह शिर पर उठा रहता है। 'मस्तकी' किरीट का-सा उतना ऊपर नहीं उठा रहता परन्तु शिर को ढँके रहता है। इसकी भी रचना स्वर्ण आदि रत्नों से होती है। 'पार्श्वमौलि' की ऊँचाई बहुत थोड़ी होती है, संभवतः शिर के पार्श्व में पहनी जाती है, समस्त शिर को नहीं ढँक पाती। इसीलिए इसे अर्ध मुकुट भी कहते हैं। इसकी भी रचना स्वर्ण रत्नों से ही होती है। मुकुट शैली के तीनों प्रकार के शिरोवेष का प्रयोग मुख्यतः दिव्य पात्रों और पार्थिवों द्वारा ही होता है। दिव्य पात्रों में जो उत्तम हैं वे किरीट ही धारण करते हैं, मध्यम दिव्य पात्र पार्श्वमौलि और कनिष्ठ शीर्षमौलि धारण करते हैं। राजाओं के शिर पर मस्तकी मुकुट सुशोभित रहता है। युवराज और सेनापतियों के शिरोवेष के रूप में अर्ध मुकुट या पार्श्वमौलि होती है। विद्याधर, सिद्ध और चारण आदि पात्रों के शिरो-वेश की रचना केशों की ग्रन्थियों द्वारा होती है। राजाओं के अन्तःपुर के अमात्य, कंचुकी, श्रेष्ठी और पुरोहितों के शिरोवेष के लिए शिर को चारों ओर से वस्त्र-पट्टियों से बाँधने वाली पगड़ी (प्रतिशिर) होती है। पिशाच, उन्मत्त, साधक और तपस्वियों के शिरोवेष तो उनके शिर के लम्बे केश ही होते हैं। शाक्य, क्षत्रिय, सन्यासी तथा यज्ञ आदि के लिए दीक्षित पुरुषों का शिरो-वेष केशमण्डन द्वारा ही होता है। वस्तुतः बिना मुकुट धारण किये भी व्रतानुकूल तीन प्रकार के

शिरोवेष होते हैं—मुण्ड कचित और लम्बे केश घूत चोर तथा शृंगारोचित पुरुषों का शिरोवेष कवित होता है बालकों के शिर पर तीन शिखाएँ होती हैं मुनियों का शिरोवेष तो जटा स बनता है, वह मुकुट की तरह ही ऊँचा बना रहता है। विदूषक या तो खल्वाट (गजा) होता है या शिर के केश काकपक्ष की तरह विच्छिन्न होते हैं। चेटों का शिर मुण्ड या त्रिशिख होता है।^१

वेष-रचना का आधार

वस्तुतः वेष की रचना तो भूयण, वर्णक, वस्त्र और माल्य आदि के द्वारा सपन्न हो पाती है। भरत की दृष्टि से किसी पात्र की वेष-रचना से पूर्व नाट्य-प्रयोग के योग्य स्त्री-पुरुष पात्रों की प्रकृति और अवस्था का निर्धारण आवश्यक है। इनका निर्धारण हो जाने पर देश, जाति और वय का भी ध्यान रखते हुए नाना प्रकार के वेष की रचना होती है। प्रयोगदश दिव्य पात्र भी रंगमंच पर अवतरित होते हैं। परन्तु उनके लिए सब मानुषाश्रित भावों और रसों का ही नहीं आंगिक चेष्टाओं और अन्य विकृतियों का भी प्रयोग मनुष्यवत् होना चाहिए। देवों के नयन तो निर्निमेष होते हैं परन्तु नाट्य-प्रयोग में निर्निमेष नयन की कल्पना भी नहीं की जा सकती, क्योंकि भाव और रसों की प्रतिष्ठा दृष्टि के माध्यम से ही होती है, तदनन्तर अंगों से विभावन होता है।^२

सजीव

सजीव आहार्याभिनय का चौथा प्रकार है। इसके अन्तर्गत भरत ने अपद, द्विपद और चतुष्पद जीवों के रंगमंच पर प्रस्तुत करने की विधि पर विचार किया है। रंगमंच पर तीन प्रकार के प्राणियों का सामान्यतया प्रवेश होता है। सर्प आदि अपद (बिना पाँव के), मनुष्य और पक्षी द्विपद तथा ग्राम्य या अरण्य हिरण, गौ और घोड़ा आदि प्राणी चतुष्पद होते हैं। छोटे एवं सरल पशुओं के प्रकृत रूप में रंगमंच पर प्रस्तुत करने की कल्पना तो की जा सकती है, परन्तु भयदायक सिंह और व्याघ्र आदि चतुष्पदों और अपद सर्पों के प्रवेश से रंगमंचीय व्यवस्था में बहुत-सी कठिनाइयाँ उपस्थित हो सकती हैं, अतएव भरत ने उनकी कृत्रिम रूप-रचना का विधान किया है। संस्कृत एवं हिन्दी नाटकों में भी ऐसे चतुष्पद पशुओं के पात्र के रूप में प्रवेश की कल्पना की गई है। और उनके द्वारा नाट्य-सौन्दर्य की मार्मिक अभिव्यक्ति भी हुई है। कण्व के तपोवन से विदा होती हुई शकुन्तला की साड़ी से उसका कृतक पुत्र मृग अनायास प्रेमवश लिपट जाता है, सप्तम अंक में शकुन्तला का पुत्र भरत सिंह-शावको के दाँत गिनता है। मृच्छकटिक, रत्नावली और प्रतिज्ञायौगन्धरायण में हाथी, वानर और बाहनों का प्रवेश रंगमंच पर होता ही है। अतएव भरत ने रूपको के प्रयोग योग्य इस महत्त्वपूर्ण अंश का भी बड़ा विस्तृत विधान किया है। इस विधान के मूल में भरत की भावना यही है कि इन अपद, द्विपद और चतुष्पदों की कृत्रिम अवतारणा से प्रयोग में सारूप्य का सृजन होगा। लौकिक पदार्थों और जीवों का अनुकृति-संस्थान रूप सारूप्य नाट्य-प्रयोग का प्राण है। इस दृष्टि से सजीव पद्धति का बड़ा महत्त्व है।^३

१. ना० शा० २१।२३६-१५५ (गा० ओ० सी०), वि० ध० पु० २७।३३-३७ क।

२. ना० शा० २१।२५७-१६० (गा० ओ० सी०)।

३. (क) ना० शा० २१।२६२-१६३ (गा० ओ० सी०)।

(ख) शकुन्तला अंक ४—कोऽयं नुसन्वेष में निवसते सज्जते तथा अंक ७।

ग) मृच्छकटिक अंक ६ रत्नावली अंक ९

यय अंक २

पटी या घटी (साँचा) की रचना

संजीव शैली के प्रयोग के लिए भरत ने पटी या घटी (साँचा) की परिकल्पना की है। यह एक प्रकार का आच्छादन या आवरण-भा होता है जिसे आवश्यकतानुसार विविध प्राणियों की रूप-रचना के लिए पात्र अपने गिर से पाँव तक ढँककर अपने प्रकृत रूप को अन्तर्हित कर देते हैं और पटी या घटी में अंकित रूप ही प्रेक्षकों के समक्ष रहता है। उम पटी में आकार के अनुरूप ही पात्र की चेष्टा भी होती है। पटी की रचना के लिए अत्यावश्यक सामग्रियों का विवरण, उसका माप, आँख, नाक, कान, मुँह आदि के पास छिद्र-रचना का आवश्यक विधान भी दिया गया है, क्योंकि इन छिद्रों के माध्यम से पात्र देखता, सुनता और साँस लेता है और बोलता है। घटी की रचना बेल का गुद्दा, लस्सा, धान का भूसा, भस्म, वस्त्र और छाल आदि के माध्यम से होती है। इसकी रचना अत्यन्त सतुलित होती है। यह न मोटी, न झुकी और न बहुत पतली या लम्बी ही होनी चाहिये। जब इसमें प्रयुक्त द्रव्य सूख जाय तब सुतीक्ष्ण अस्त्र के द्वारा आधा-आधा भाग में काटकर नलाट, कर्ण, नयन और मुखादि की योजना की जाती है। इस पर मुकुट का भी प्रयोग हो सकता है और अवरक आदि चमकदार द्रव्यों के द्वारा उसमें सौन्दर्य का सृजन भी किया जा सकता है। भरत ने यह स्पष्ट कर दिया है कि प्रयोगात्मक नाट्य के उपकरणों की कोई सीमा नहीं है, जो भी उपयुक्त द्रव्य सरलता से प्राप्त हो जाएँ उन्हीं के द्वारा उनकी रचना होनी चाहिए।^१

आहार्याभिनय और सारूप्य सृजन

आहार्याभिनय नाट्य के प्रयोग एवं सारूप्य सृजन की दिशा में एक महत्वपूर्ण कलात्मक प्रयास है। इसी के द्वारा लोक-धर्मी स्वाभाविक प्रवृत्तियों को रगमच पर नाट्य-धर्मी रूप में विभावन के लिए प्रस्तुत किया जाता है। नाट्य-प्रयोग का दृश्य-विधान अधिकाधिक प्रकृत जीवन और वातावरण के अनुरूप हो, इसके लिए इन विधियों की कल्पना की गई है। द्रव्य-रूप में जिन वस्तुओं और जीव-जंतुओं का वर्णन नाट्य में आता है, उन सबका प्रस्तुतीकरण न संभव है और न उपादेय ही। अतएव भरत ने आहार्याभिनय के अन्त में कुछ महत्वपूर्ण विधानों और निषेधों पर बहुत बल दिया है।

सामग्री का प्रयोग

आहार्याभिनय के प्रसंग में जिन वस्तुओं का प्रयोग किया जाय वे सब हल्की हों, काष्ठ, यत्र और लोहा जैसे बोज़िल, खेद-प्रद उपकरणों का प्रयोग कदापि नहीं होना चाहिये। प्रासाद, गुह, यान और प्रहरणों का अनुकृति-संस्थान ही यहाँ प्रस्तुत करना चाहिए। अतएव हलका काष्ठ (बाँस), वस्त्र, चमड़ा, लाह और बाँस के पत्तों से इन सबका ढाँचा बनाकर रंग-बिरंगे वस्त्रों से आच्छादित कर सारूप्य की रचना करनी चाहिये। यदि वस्त्रों का अभाव हो, तो ताल-पत्र और किलिजों के द्वारा भी कार्य संपन्न करना संभव है। शरीर के प्रत्येक अंग हाथ-पाँव, शिर और त्वचा के लिए संपूर्ण ढाँचे को मिट्टी का रूप देकर मृदु, लाक्षा, अवरक और वस्त्र

आदि के द्वारा सृष्टि के सब रूपों की रचना हो सकती है नाना प्रकार के पेड़-पौध और फूलों का सौन्दर्य भी रंगमंच पर इसी रूप में विकसित हो जाता है यहाँ तक कि मुकुटों में प्रयोज्य नाना प्रकार के बहुमूल्य आभूषणों में और रंगबिरंगे रत्नों के स्थान पर अबरक, ताम्रपत्र और मधु आदि की बड़ी मनोहर योजना होती है। युद्ध, द्वन्द्व-युद्ध और नृत्त के प्रसंगों में इनके प्रयोग से सुविधा भी होती है। पात्र क्लान्त न हो, पूरी तत्परता से अपना अभिनय-व्यापार सम्पन्न कर पाते हैं।^१ बोझिल सामग्रियों और शस्त्र आदि के प्रयोग से कभी-कभी प्राणों का संदेह हो जाता है, अतएव शस्त्रों का प्रयोग आदि भी संज्ञा-मात्र से ही विहित है।

कृत्रिम विधि से रचित सामग्रियों का ही प्रयोग रंगमंच पर उचित होता है। भरत का यह उद्देश्य है कि अंग-रचना, वेश-विन्यास, अलंकार और केश-विन्यास एवं रमणीय तथा नाट्योपयोगी प्रभावशाली दृश्यविधान द्वारा नाट्य-प्रयोग को प्रकृत रूप प्राप्त हो।^२

अन्य आचार्य

आहार्याभिनय में नाट्य-प्रयोग का अवस्थान है (यस्मात् प्रयोगः सर्वोऽयमाहार्याभिनये स्थितः। ना० शा० २१।१)। नाट्य-प्रयोग के सिद्ध आचार्य भरत ने जिस रूप में इसका प्रतिपादन किया अन्य आचार्यों ने नहीं। अग्निपुराण की दृष्टि में आहार्याभिनय तो बुद्धि-प्रेरित अभिनय है, सारी प्रयोग-प्रक्रिया, बुद्धि और कल्पना पर आश्रित है।^३ धनजय, भोज और विश्वनाथ आदि ने तो इसके उल्लेख मात्र से संतोष किया है।^४ नाट्यदर्पणकार ने अन्य अभिनयों को शारीर निमित्तक माना है और इसे बाह्यनिमित्तक। परन्तु उसकी महत्ता किंचित् भी न्यून नहीं होती।^५ अतएव भरत ने उचित महत्त्व देकर विवेचन किया है। अन्य आचार्यों की दृष्टि प्रयोगात्मक न होने के कारण इसकी विवेचना की ओर प्रवृत्त नहीं हुई।

समाहार

भरत के आहार्य अभिनय के विश्लेषण से भरत की नाट्य-दृष्टि का हम अनुमान कर सकते हैं। वे इस विधान के द्वारा नाट्य-प्रयोग को अधिकाधिक प्रकृत और कलात्मक रूप देने का प्रयास कर रहे थे। एक ओर अनुकर्ता पात्र अनुकार्य पात्र की प्रकृति, अवस्था, देश, जाति और वय की अनुरूपता के साथ अवतरित हो प्रेक्षकों के हृदय में अनुभूति का, रस का, संचार करता है, दूसरी ओर आहार्य अभिनय की अन्य विधियों के सहयोग से दृश्यविधान के वातावरण तथा नाट्य-प्रयोग को और भी रमणीय और कलात्मक रूप में प्रस्तुत करता है। अतः भरत-प्रतिपादित आहार्य अभिनय विधि के द्वारा यथार्थता की अनुभूति एवं कलात्मकता के सौन्दर्य-बोध का सामंजस्य होता है। वस्तुतः ये विधियाँ आधुनिक नाट्य-प्रयोग के लिए आज भी कम उपयोगी नहीं हैं, क्योंकि मूलतः सारा आहार्य अभिनय तो मनोदशा की, रस की अभिव्यक्ति के लिए ही

१. ना० शा० २१।१६५-२२७।

२. इण्डियन थियेटर, पृ० ८६ (चन्द्रभानु गुप्त)।

३. अग्निपुराण १६।३४२।२ — शरीराम आचार्यो बुद्धयारंभ प्रवृत्तयः।

४. ना० द० ३।५१ वर्णाद्यनु क्रियाऽहार्यो बाह्य वस्तु निमित्तकः।

५. २१५७

होता है अतः भरत के प्रयोगात्मक चिन्तन प्रवृत्ति मौलिकता और नाट्योपयोगिता की दृष्टि से बहुत बड़ी सभावनाओं का मार्गदर्शक करती है। यह आहार्य अभिनय भरत की विवेचना का लक्ष्य इसीलिए है कि समस्त नाट्य-प्रयोग इसी में प्रतिष्ठित रहता है।

यस्मान् प्रयोगः सर्वोऽयमाहार्याभिनये स्थितः ।

—ना० शा० २१।१ (गा० ओ० सी०) ।

सामान्याभिनय

सामान्याभिनय की परम्परा

भरत ने परम्परागत आंगिक, वाचिक, सात्त्विक और आहार्य अभिनयो के अतिरिक्त सामान्याभिनय विवेचन नाट्यशास्त्र के बाइसवें अध्याय में स्वतन्त्र रूप से किया है। यह अभिनय परम्परागत चार प्रकार के अभिनयों से स्वतन्त्र और भिन्न नहीं है। परन्तु आंगिक आदि अभिनयों का समानीकृत रूप होने से सामान्याभिनय महत्त्वपूर्ण और उपादेय है।

भरत के परवर्ती आचार्य सामान्य अभिनय की महत्ता एवं स्वतन्त्र उपयोगिता के सम्बन्ध में एकमत नहीं है। आचार्य अभिनवगुप्त ने सामान्याभिनय की स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार की है और तत्सम्बन्धी भरत की मान्यता के समर्थन में कोहलमतानुसारी किसी आचार्य का मत उद्धृत किया है। उसके अनुसार सामान्याभिनय के निम्नलिखित छः भेद होते हैं—

षिष्ट, मिश्र, काम, वक्र, सभूत और एकत्व युक्त ।^१

इस उद्धरण से सामान्याभिनय की प्राचीन परम्परा का समर्थन होता है। आचार्य भोज ने भी परम्परागत चार प्रकार के अभिनयों के अतिरिक्त सामान्य और चित्र अभिनयों का उल्लेख किया है।^२

जैन आचार्य रामचन्द्र और गुणचन्द्र ने अपने नाट्यदर्पण में सामान्य और चित्राभिनयों का उल्लेख कर खडन किया है। उनके मत से सामान्याभिनय तो वाचिक, आंगिक और सात्त्विकादि अभिनयों का सन्निपात रूप है, उसका अन्तर्भाव इन अभिनयों में हो जाता है। फलतः इन आचार्यों की दृष्टि से सामान्याभिनय को अतिरिक्त अभिनय के रूप में स्वीकार करने का प्रश्न नहीं उठता।^३

१. कोहलमतानुसारिभिः वृद्धैः सामान्याभिनयस्तु षोढा भण्यते । अ० भा० भाग ३, पृ० १४६ ।

२. अंगवाक् सत्यजाचार्यः सामान्यश्चित्रद्वयमी ।

षट्चित्र इत्यभिनयः तद्वयं अभिनयं वचो विदुः ॥ म० कं० आ० २।१५७, अ० प्र० भाग २, पृ० २८३ ।

३. अभिनयद्वयत्रयं चतुष्टयं सन्निपात रूपः सामान्याभिनयः पुनः वाचिकादि लक्षणैर्नैव चरितार्थ इति ।

आचार्य धनजय और विश्वनाथ प्रभृति आचार्यों ने परम्परागत चार प्रकार के अभिनयों के अतिरिक्त सामान्याभिनय का उल्लेख भी नहीं किया है। ऐसा इन आचार्यों के लिए स्वाभाविक भी है। इनकी दृष्टि नाट्य के प्रति शम्भवीय है, प्रयोगात्मक नहीं। वी० राघवन महोदय ने भी परम्परागत पद्धति के अनुसार इन सामान्य अभिनय को मान्यता नहीं प्रदान की है।^१ परन्तु अभिनवगुप्त का यह स्पष्ट मत है कि भरत ने प्रयोगों को समानीकृत रूप इस अभिनय-विधि के माध्यम से कवि एवं नाट्य-प्रयोक्ताओं की शिक्षा के लिए प्रस्तुत किया है।^२ अतः नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से इसका महत्त्व स्वीकार करने योग्य है। भरत ने इसी दृष्टि से पृथक् उल्लेख एवं प्रतिपादन भी किया है।

सामान्याभिनय का स्वरूप

भरत की दृष्टि में सामान्याभिनय वाचिक, आंगिक और सात्त्विक अभिनयों का समन्वित रूप है। आंगिकादिगत जितने भी अशेष अभिनय विशेष है, उन सबका सूचन सामान्य अभिनय की विशिष्ट पद्धति द्वारा ही होता है। शिर, हाथ और दृष्टि आदि के द्वारा सपाद्य अभिनय का एक समानीकृत प्रयोग होने पर सामान्याभिनय सम्पन्न होता है।^३ अभिनवगुप्त के अनुसार किराना (किराट) की दुकान से, गांधिक गंध-द्रव्यों को लाकर उनका सन्तुलित पूर्वापर प्रयोग करता है। तब सुगन्धित पदार्थ (इत्र आदि) बन पाता है। उसी प्रकार सामान्य अभिनय के अन्तर्गत विभिन्न अभिनयों का प्रयोग किस प्रकार किया जाय, यही सामान्याभिनय के अन्तर्गत विचार किया जाता है।^४

सामान्याभिनय की सीमा

सामान्याभिनय की सीमा बहुत व्यापक है। वह 'वागगसत्वज' होने के कारण स्वभावतः नर-नारीगत कामोपचार का तो प्रतिपादन करता ही है^५, पर आहार्याभिनय भी उसकी प्रतिपाद्य परिधि के अन्तर्गत ही है। क्योंकि मनुष्य का मन-प्रसूत सत्त्व और उसकी वाध्य वेगभूपा दोनों की अनुरूपता नाट्य-प्रयोग को शक्ति और गति देती है। यद्यपि आहार्य अभिनय बाह्य है

१. There remarks make it unnecessary to accept two additional Abhinayas called Sāmānyas and Chitra : Bhoja's Sringar Prakash, p. 694.

(V. Raghavan).

२. नन सर्वेषु अभिनयेषु यद्रूपमवशिष्ट पूर्वोक्तम् अवश्यं च वक्तव्यं च कविनटशिष्यार्थं तद्येनाध्यायेनामिधीयते स सामान्याभिनयः। अ० भा० भाग ३, पृ० १४६।

३. सामान्याभिनयो नाम ज्ञेयो वागंग सत्वजः।

शिरोहस्तकटीवल्लोज्ज्वलकरणेषु यत्।

सम कर्मविभागो यः सामान्याभिनयस्तु स। ना० शा० २२।७३ (गा० झो० सी०)।

४. यथाहि किराट गृहाद् गंध द्रव्याद्यानीय गांधिकेन समानीक्रियते अथ इयान् भाग इदं पूर्वमस्ति, एवमत्र अध्याये अभिनयाः। तत्र शृंगारस्य प्राधान्यात् तत्रैवाभिनयानां भागयोगेन पौर्वापर्यं युक्त्या समीकरणं सत्वातिरिक्त इति। अ० भा० भाग ३, पृ० १४८।

५. तथा चेह तु सामान्याभिनयः क मोपचार अ० भा० भाग ३ पृ० १४७

पर भारत की दृष्टि से आहार्य के सकेतात्मक होने के कारण समस्त नाट्य प्रयोग इसी में अवस्थित रहता है ।^१ निःसन्देह आहार्य अभिनय नेपथ्य में सिद्ध होता है और अन्य अभिनय रंगमंच पर साध्य एवं प्रयोज्य होते हैं । भारत एवं अभिनवगुप्त की व्यापक दृष्टि से मनुष्य की मनोदशा और उसकी बाह्य वेषभूषा परस्पर जिस रूप में एक-दूसरे को प्रभावित करती हैं, नाट्य-प्रयोग में भी उसी लोकानुवर्तिता का प्रयोग होना चाहिये । आन्तरिक मनोदशा के अनुरूप वाग्-विलास, अंगोपांग का संचालन स्तम्भ और स्वेद आदि का प्रदर्शन तथा तदनुरूप वेष-विन्यास होने पर अभिनय पूर्ण एवं समृद्ध होता है । उज्ज्वल या मलिन वेष धारण करना नितात यात्रिक क्रिया नहीं है जिसका मनुष्य के अन्तर्भूत से कोई लगाव नहीं हो । लोकाचार की दृष्टि से रति में उज्ज्वल और शोक में मलिन वेष धारण करना औचित्य होता है ।^२ नाट्य-प्रयोग तो लोकानुसारी औचित्य और अनुरूपता का ज्वलंत प्रतीक है । अतः सामान्याभिनय में आहार्याभिनय का भी समीकरण होता है ।^३

सामान्याभिनय और चित्राभिनय

भारत के अनुसार सामान्याभिनय तो 'वागंगसत्त्वज' होता है । प्रभात, सन्ध्या, नदी, समुद्र, पर्वत एवं अन्य प्राकृतिक पदार्थों का अंगोपांग आदि के द्वारा रूपात्मक और प्रतीकात्मक अभिनय ही विलक्षणता के कारण चित्राभिनय होता है ।^४ इसमें वाचिक, आंगिक और सात्त्विक अभिनयों का व्यामिश्रण होता है और सामान्याभिनय में उपर्युक्त अभिनयों का समानीकरण होता है । मनःसंभूत सत्त्व से सम्बन्धित होने के कारण सामान्याभिनय में काशोपचार की भी प्रधानता रहती है । विभिन्न रसों और भावों के सन्दर्भ में उन अभिनयों का प्रयोगात्मक रूप यहाँ व्यवस्थित होता है । परन्तु चित्राभिनय में अंगादि अभिनयों द्वारा रूपायित होने वाले अनेक प्राकृतिक पदार्थों और भावनाओं को रूप दिया जाता है । यही उसकी चित्रात्मकता है । चित्र में प्रतीकात्मता की और सामान्य में मनोवेग की प्रधानता रहती है । उसी मनोवेग में नाट्य प्रतिष्ठित रहता है ।^५

घोष महोदय की मान्यता

मनमोहन घोष महोदय आचार्य अभिनवगुप्त के इस विचार से सहमत नहीं हैं, उनके विचार से सामान्याभिनय और चित्राभिनय के अन्तर का आधार बहुत अस्पष्ट है । सामान्याभिनय के द्वारा चारों प्रकार के अभिनयों का सन्निपात और चित्राभिनय के द्वारा प्रतीक शैली में

१. यस्मान् प्रयोगः सर्वोऽयमाहार्याभिनये स्थितः । ना० शा० २१।१ ।

२. अ० भा० भाग ३, पृ० १४६ ।

३. वागंग सत्त्वाभिनया अन्योन्य सहचर्यमाना नत्वेवं तेषु आहार्य इत्यस्य अनुपादानक्रिया । एतच्च न मुनेर्मतमित्यावैर्दत्तमस्माभिः । अ० भा० भाग ३, पृष्ठ १४६ ।

४. ना० शा० २५।१ (ना० ओ० सी०) ।

५. चित्राभिनयात् कोऽस्य (सामान्याभिनयस्य) विशेषः । उच्यते—तत्र वागंगसत्त्वव्यामिश्रत्वेन चित्रता । इह तु प्रत्येकनियतस्यानुक्तस्य विशेषान्तररथाभिधानम् ।

अभिनय प्रस्तुत किया जाता है प्रतीक की महत्ता दोनों अभिनयों में है वस्तुतः दोनों प्रकार की अभिनय-विधियों द्वारा भिन्न कार्यों का सम्पादन होता है। सामान्याभिनय में सत्त्व (अन्तर्मन) के आवेगों को शारीरिक प्रतिक्रियाओं द्वारा रूप देने का प्रयत्न बहुत प्रबल होता है। सब प्रकार के अभिनयों को समानीकृत कर अन्तर्मन की दशा के अनुरूप उनकी अभिव्यंजना अग-प्रत्यग से की जाती है। चित्राभिनय में प्रायः प्रभान, पर्वत, नदी आदि प्राकृतिक पदार्थों एवं भावों को उनकी अनुपस्थिति में आंगिक अभिनयों की प्रतीक-पद्धति द्वारा उनकी उपस्थिति का बोध रसमंच पर प्रस्तुत होता है। अतः यह चित्रात्मक होता है। हमारी दृष्टि से अभिनवगुप्त के ये विचार पर्याप्त स्पष्ट हैं। विचारों के विस्तार में कुछ पाठगत त्रुटियाँ अवश्य प्रतीत होती हैं। परन्तु सामान्यतः सामान्याभिनय और चित्राभिनय के भिन्न कार्यों और उपयोग का निर्धारण भरत के अनुरूप एवं पर्याप्त स्पष्ट है।

सामान्याभिनय और सत्त्व (मनोवेग)

सामान्याभिनय में वाचिक, आंगिक और सात्त्विक अभिनयों का समीकरण होता है। इन तीनों अभिनयों में सात्त्विक अभिनय की ही प्रधानता रहती है। क्योंकि सत्त्व अथवा अन्तर्मन की दशा का ही प्रदर्शन तो वाणी और अंगों की विभिन्न चेष्टाओं द्वारा होता है। सात्त्विक या मानसिक भावों का प्रकाशन देह के माध्यम से भी होता है। क्योंकि वे तो अव्यक्त रहते हैं, रोमांच, और अश्रु आदि के द्वारा यथास्थान रसानुरूप प्रयोग के होने पर वे अभिव्यक्ति पाते हैं।^१ इन्हीं मानसिक अभिनयों के द्वारा नाट्य रसमय होता है। रस का प्राण तो सात्त्विक भाव ही है। अतः अन्य अभिनयों की अपेक्षा सत्त्व या मनुष्य की आन्तरी चित्तवृत्ति के उपयुक्त प्रदर्शन में अधिक प्रयत्न की अपेक्षा होती है।

अभिनय की उत्तमता का आधार सत्त्वातिरिक्तता

वाचिक, आंगिक और सात्त्विक अभिनयों में अनुपात में अन्य दोनों की अपेक्षा सात्त्विक अभिनय की मात्रा अधिक होने पर भरत के मत से उत्तमोत्तम अभिनय होता है। परन्तु जहाँ अन्य दोनों अभिनयों के सम अनुपात में सत्त्व अभिनय होता है वह मध्यम कोटि का अभिनय होता है। जहाँ पर केवल वाचिक और आंगिक अथवा दोनों में से एक ही अभिनय-क्रिया की प्रधानता हो परन्तु आन्तरी चित्तवृत्ति (सात्त्विक भावों) का प्रकाशन न हो तो वह अधम कोटि

१. Abhinavagupta seems to have not very convincing explanations as to why Sāmānyābhinaya was so called...it appears that expression Sāmānyābhinaya means a totality of form of kinds of Abhinaya (N. S. XXVI) and as such he distinguished from the Chitrābhinaya which applies only to the pictorial representation for particular objects and ideals—N. S. Trans M. M. Ghosh, Footnote page 44Q.

२. "तत्र कार्यं प्रयत्नस्तु सत्त्वे नाट्यं प्रतिष्ठितम्।

अव्यक्त रूपं सत्त्वं हि विज्ञेयं भावसंश्रयम्।

यथास्थान रसोपेत रोमाञ्चाश्चादिभिः पुनः ना० शा० २२ १३ (ना० प्रो० सी०

का अभिनय हाता है ^१ अभिनय का प्रधान उद्देश्य आन्तरी चित्तवृत्ति का सात्त्विक भावा का अन्य अभिनयों द्वारा आन्तरिक-सदृश प्रस्तुत करना है । यदि अन्य अभिनय विधियों के द्वारा आन्तरिक वृत्ति का प्रकाशन न हो अथवा नितान्त न्यून हो तो अभिनय का उद्देश्य ही बाधित हो जाता है । भरत एव अभिनवगुप्त की दृष्टि से अभिनय की उत्तमता का आधार है अन्य अभिनयों की तुलना में सात्त्विक अभिनयों का अधिकाधिक प्रयोग । आगिक और वाचिक अभिनय उस स्थिति में गौण हो जाते हैं, सात्त्विक भावों एव आन्तरिक मनोदशाओं के प्रदर्शन के वे माध्यम मात्र होते हैं, प्रधानता सात्त्विक अभिनय की ही होती है । यह स्तम्भ, स्वेद, कप और अश्रुपात आदि का भाव एव रसानुरूप प्रयोग होने पर संभव हो पाता है ।

अभिनय

ज्येष्ठ (सत्त्वातिरिक्त)	मध्यम (सम-सत्त्व)	अधम (सत्त्वहीन)
--------------------------	-------------------	-----------------

सत्त्वातिरिक्तता और अरस्तू की मान्यता

भरत और अभिनवगुप्त की दृष्टि इस सम्बन्ध में नितान्त स्पष्ट है कि नाट्य-प्रयोग की उत्तमता सात्त्विक अभिनय (स्तम्भ, स्वेद, रोमाच और अश्रु आदि का प्रदर्शन) की अतिरिक्तता पर निर्भर है । बिना सात्त्विक अभिनय के अन्य अभिनय-व्यापारों का भी उन्मीलन संभव नहीं है । भरत के विचारों के विश्लेषण से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि वे इन सात्त्विक चिह्नों के माध्यम से मनुष्य के मनोवैशेषों को अनुभवगम्य रूप प्रदान करना चाहते थे । अन्ततः नाट्य मनोवैशेषों, मनुष्य की आन्तरिक वृत्तियों के संघर्षों का ही तो प्रतिफलन है ।

इस सदर्भ में पाश्चात्य साहित्य-मनीषियों की नाट्य-सम्बन्धी विचारधारा पर विचार करने में भरत की इस मान्यता का महत्त्व हमें मालूम पड़ता है । पाश्चात्य साहित्य-सिद्धान्तों के प्रवर्तकों में दो दल बहुत स्पष्ट मालूम पड़ते हैं । अरस्तू और क्रोचे आदि की दृष्टि से दृश्यविधान, रंगशाला की साज-सज्जा तथा उसमें सम्पन्न होने वाले गीत-नृत्य एव अभिनय तो गौण हैं । दुःखान्त नाटकों का विशिष्ट प्रभाव काव्यात्मक उपकरणों से उत्पन्न होता है, रंगमंडप की साज-सज्जा और अभिनय से नहीं । तो नाटक की अभिव्यक्ति मन में होती है और उसके लिए रंगशाला आदि के स्थूल उपकरण नितान्त अनावश्यक हैं ।^२ दूसरी ओर उत्तरोत्तर विकसित नाट्य-सिद्धान्तों के अनुसार बीसवीं सदी तक यह समन्वयात्मक सिद्धान्त प्रतिपादित हुआ कि नाटक में कवि, प्रयोक्ता, सूत्रधार, प्रेक्षक और रंगशाला के निर्माण से सम्बन्धित अन्य सब नाट्य-जिह्वा मिलकर नाट्य-प्रयोग को रूप देते हैं । इन सबके मध्य निर्देशक का महत्त्व सर्वाधिक होता

१ सत्त्वातिरिक्तोऽभिनयो ज्येष्ठ इत्यभिधीयते ।

समसत्त्वो भवेन्मध्य- सत्त्वहीनोऽधम' स्मृतः । ना० शा० २२१२ (मा० ओ० सी०) ।

२. *Terror and pity may be raised by decoration—the mere spectacle, but they may also arise from the circumstances of the actions itself, which is far preferable and shows a superior poet.*

है क्योंकि वही इन सबका सुनियोजन करता है।^१ भरत का विचार समन्वयवादी है। उन्होंने नाट्य के काव्यपक्ष को महत्व देकर भी उसके प्रयोग को असाधारण महत्व दिया है। यही कारण है कि रंगशाला, अभिनय की उत्कृष्टता, नाट्याचार्य और नटों के कर्तव्य आदि का विशेष रूप से विधान किया है। भरत की दृष्टि में 'काव्य' प्रयुक्त होने पर नाट्य होता है, रसास्वाद का स्रोत होता है। भट्टतौत के अनुसार बिना प्रयोग के काव्य में आस्वाद की संभावना ही नहीं हो सकती।^२ अतः भरत की दृष्टि अरस्तू के विपरीत अभिनय एवं दृश्य-विधान को महत्व देती है।

सत्त्वातिरिक्तता और अन्तर्द्वन्द्व

नाट्य में अन्तर्द्वन्द्व के सम्बन्ध में पाश्चात्य आचार्यों में ऐकमत्य है। विचारों के विस्तार में जाने पर उन आचार्यों के प्रतिपादित सिद्धान्तों में सूक्ष्म अन्तर ज्ञात होता है। परन्तु मूलतः नाट्य के लिए द्वन्द्व की परिकल्पना को सब आचार्य स्वीकार करते हैं।^३ अरस्तू ने नाट्य में जिस संघर्ष की कल्पना की है वह बहुत स्पष्ट नहीं है, पर अनुमानतः उनके विचार से काव्य के समान ही नाट्य के लिए भय और करुणा आदि का संघर्ष एक नितान्त आवश्यकता है।^४ अरस्तू द्वारा परिभाषित दुःखात्मकता नाट्य के लिए नितान्त अनिवार्य ही हो ऐसा न तो उनकी परिभाषा और न ग्रीक नाट्य-परम्परा से ही निश्चय हो पाता है। परन्तु 'ट्रेजेडी' के जीवितानुरूप होने से अरस्तू की दृष्टि से वह श्रेष्ठ होता है। यह संघर्ष मनुष्य के मनोराज्य में भी हो सकता है और बाहरी दैवी और प्राकृतिक विरोधी शक्तियों से भी। इसी आन्तरिक और बाह्य विरोध से नाट्य में गति और प्राण का संचार होता है। गति ही नाट्य का प्राण है। घटनाओं के विस्तार और मनोवेगों के उत्थान-पतन दोनों ही नाट्य में सक्रियता और गति देते हैं। भरत ने दुःखान्त नाट्य को का विधान तो नहीं किया है परन्तु नाटकों में सुख-दुःख की समान रूप से परिकल्पना की है। यह सुख-दुःख मनुष्य-जीवन की आन्तरिक और बाह्य परिस्थितियों के प्रभाव से उत्पन्न होता है। भरत ने नाट्य को जीवन का प्रतिफलन मानकर उसे सुख-दुःखात्मक माना है। उसी स्थिति में नानावस्थान्तरात्मक 'नाट्य' लोक का भावानुकीर्तन होता है।^५ परन्तु वे अरस्तू की तरह

१ For more than thirty years the orientation of working in the theatre has been changing. Once the author, then the actor was but nowadays the producer is the dominant,

—Theatre and Stage, Vol. II, p. 7/1.

२. प्रयोगत्वमनापन्ने काव्ये नास्वाद संभवः । अ० भा० भाग १, पृ० २६५ (दि० स०) ।

३. साहित्य निदान्त, पृ० २६५ (डॉ० रामब्रह्म द्विवेदी) ।

४ (a) Tragedy is the dramatic representation of some serious action, arising pity and fear, Poetics, p. 17.

(b) Drama is a term applied loosely to any situation charged with sufficient emotional conflict. The conflict may or may not be resolved but conflict must exist.

—Cassell's Encyclopaedia of Literature, p. 155-6.

५ Aristotle regards tragedy as the noblest form of Literature. Cassell's Encyclopaedia of Literature p. 56 Aristotle's Art of Poetry p. 16-17.

सुखात्मक की अपेक्षा दुःखान्त को ही श्रेष्ठ नहीं मानते; अरस्तू ने ट्रेजेडी (दुःखान्त) को निश्चित रूप से श्रेष्ठतर माना है, क्योंकि जीवन दुःख और प्रतारणाओं से प्रायः उत्पीडित रहता है। इस उत्पीडन को नाट्य-रूप में पाकर प्रेक्षक के मन का विनोदन होता है, इस विनोदन या रेचन की क्षमता के कारण दुःखमूलक नाटक श्रेष्ठ होते हैं।^१ भरत का दुःखार्त्त और श्रमार्त्त का नाट्य-प्रयोग के दर्शन द्वारा 'विश्रान्ति जनन' और अरस्तू का दुःख 'विनोदन' एक-दूसरे के निकट है।^२ (विश्रान्ति जननं नाट्यम्)। हेगेल और उनके अन्य समर्थक चिन्तकों ने आत्म-संघर्ष के साथ समन्वय (कन्फ्लिक्ट और रिकॉन्सिलियेशन) की भी कल्पना की है। उनकी दृष्टि से नाट्य का सारा द्वन्द्व मनुष्य के नैतिक कर्तव्यों पर आधारित होता है। गाल्सवर्दी के 'लॉयल्टीज' नामक नाटक में कर्तव्य की ऐसी प्रतिस्पर्धा का भाव बड़ी सुन्दरता से अंकित किया गया है। कालिदास का दुष्यन्त ऐसी कर्तव्य-निष्ठा से प्रेरित होकर ही न तो शकुन्तला-सी परम रूपवती को पत्नी के रूप में पाकर भी स्वीकार ही कर पाता है और न उसका त्याग ही। संघर्ष और समन्वय की यह भावना भारतीय एवं पाश्चात्य नाटकों में भी समान रूप से परिलक्षित होती है। शेक्सपियर के सुख-पर्यवसायी नाटकों में से संघर्ष के उपरान्त समन्वय का सुखदायक रूप प्रतिभासित होता है। भारतीय नाटककार अपने सुख-पर्यवसायी नाटकों में संघर्ष के उपरान्त ही नायक-नायिका मिलन की मंगलकारी कल्पना करते हैं। यद्यपि भास के कुछ नाटक इसके अपवाद भी हैं जिनमें दुःखात्मक पर्यवसान है।^३

नाट्य और इच्छा-शक्ति का संघर्ष

गोपेनहॉवर ने मनुष्य की प्रबल इच्छा-शक्ति के आधार पर दुःखात्मकता के सिद्धान्त की कल्पना की है। इच्छा-शक्ति के समक्ष दैवी और प्राकृतिक शक्तियों का विनाशकारी रूप प्रस्तुत होता है और उसकी प्रतिक्रिया दुःखात्मक नाट्य के माध्यम से अभिव्यक्ति पाती है। मनुष्य की इच्छा-शक्ति का यह संघर्ष जीवन का चरम सत्य है। नाट्य में इसके प्रतिफलन होने के कारण सौन्दर्यबोध और जीवन की अनुरूपता की दृष्टि से ऐसी रचनाएँ महत्तर होती हैं। ट्रेजेडी के लिए इच्छा-शक्ति की इस महत्ता के सिद्धान्त को फर्डिनेन्ड ब्रुनेटियर ने और भी विकसित किया और उसे नाट्य (ट्रेजेडी) के लिए नितान्त आवश्यक माना। उनके मतानुसार नाटक नायक की सबल और सजीव इच्छाशक्ति तथा उसके मार्ग में आने वाली बाधाओं के पारस्परिक संघर्ष की अभिव्यक्ति है। नायक अपने उद्देश्य की प्राप्ति के लिए प्रयत्नशील होता है, साधनों का सचय करता है, विरोधी परिस्थितियों से जूझता है, उन पर विजय पाता है या पराजित भी होता है। अतः विपरीत परिस्थितियों के साथ इच्छा-शक्ति के दृढ संघर्ष में ही नाटक के मूल तत्त्व निहित

१. नाना भावोप संपन्नं नानावस्थान्तरान्तकम्।

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यम् एतन्मथा कृतम्। ना० शा० १।११२।

२. He is definite in his view that the aim of tragedy is to give pleasure, a peculiar kind of pleasure which accompanies the release of feeling effected by the stage performance of a tragedy

—Introduction to Aristotle's Art of Poetry, p. xviii.

३. (क) मर्चेन्ट ऑफ वेनिस : शेक्सपियर।

(ख) अमिञ्जान शाकुन्तल (कालिदास)

चरित (सम्भूति) कर्णभार उरुमंग (भास)

रहते हैं।^१ इस रूप से पाश्चात्य नाट्य-सिद्धान्तों के मूलभूत अन्तर्द्वन्द्व की भावना की आधुनिक काल में प्रधानता है।

भरत की सत्वातिरिक्तता आन्तरिक मनोवेगों को रूप देने की कलात्मक और प्रभाव-शाली नाट्यविधि है। ये सात्विक चिह्न दुःख और सुख दोनों ही के हो सकते हैं। इसके अतिरिक्त नाट्यकथा की पाँच अवस्थाओं और नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में नाट्य की व्यापक पृष्ठभूमि के विवेचन में भरत एवं पाश्चात्य नाट्यशास्त्री एक-दूसरे के बहुत निकटवर्ती मालूम पड़ते हैं, क्योंकि भरत की दृष्टि में सुख-दुःख-समन्वित लोक का स्वभाव अगादि अभिनयों से उपेत होने पर नाट्य होता है।^२ और अरस्तू की दृष्टि में दुःखमूलकता नाट्य के लिए श्रेष्ठ तत्त्व है। यद्यपि उत्तरोत्तर विकसित नाट्यसिद्धान्त समन्वय (सुखात्मकता) का भी स्पष्ट संकेत करते हैं।^३

सामान्याभिनय और नर-नारी के सत्वज अलंकार

भरत ने सामान्याभिनय के सिद्धान्त का तात्त्विक आकलन करते हुए नारी एवं पुरुष के अलंकारों की परिगणना एवं विवेचना की है। उनकी दृष्टि में भाव, हाव, हेला तथा अन्य अत्यन्त एवं स्वाभाविक चेष्टालंकारों द्वारा भावों का प्रेषण होता है। ये अलंकार भाव और रस के आधार हैं। सात्विक भाव तो मनुष्य के हृदय में सन्वेदन-रूप में व्याप्त है, परन्तु दूसरा सात्विक भाव तो देह-धर्म के रूप में मनुष्यों में वर्तमान है।^४ ये देहात्मक सात्विक विभूतियाँ शास्त्रीय दृष्टि से अलंकार हैं। इन सात्विक विभूतियों के दर्शन प्रायः उत्तम स्त्री-पुरुषों में होते हैं। स्त्रियों की उत्तमता शृंगार रस में और पुरुषों की उत्तमता वीर रस में होती है। शृंगाररस स्त्रीगत होता है, वीररस पुरुषगत, यह तो लोक-प्रसिद्ध बात है। ये सत्वज देहाश्रित अलंकार उत्तम स्त्री-पुरुषों के अतिरिक्त अन्यत्र भी परिलक्षित होते हैं। सात्विक भाव तामस और राजस गरीबों में भी असंभव नहीं है। समाज के निचले स्तर की स्त्रियों में भी रूप-लावण्य की सपदा यदाकदा होती ही है और उनके अगोचर चेष्टालंकार की गोभा होने पर उनकी भी उत्तमता का सूचन होता है। उनके समाज की अन्य स्त्रियों की अपेक्षा उनमें सौन्दर्य की गुणशाली समृद्धि के होने में उनका सौन्दर्य अन्यो की अपेक्षा अधिक उत्तमता का आधान करता है।

आचार्य भट्टतैत्ति और शकुन्त ने भी सात्विक भावों के प्रकाशन में इन चेष्टालंकारों के महत्त्व को स्वीकार किया है। उनके विचार से पुरुष के उत्साह को सूचित करती हुई सात्विक विभूतियाँ तथा अगनाओं के शृंगार के अनुरूप उनकी विविध देहज-चेष्टाएँ सामान्याभिनय की कोटि में ही आती हैं। ये चेष्टालंकार रूप-लावण्य आदि की तरह नितान्त अनभिनेय नहीं हैं।

1 In a drama of farce what we ask of the theatre is the spectacle of a will striving towards a goal and conscious of the means which it employs : Law of the Drama, Ferdinand Brunetiere.

२ योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःख समन्वितः।

सोऽङ्गाभिनयोपेतः नाट्यम् * ना० शा० १।११६ (मा० ओ० सी०)।

३ Aristotle finds unhappy ending aesthetically superior to the other. Cassells Encyclopaedia of Literature p. 550.

४ एह निपयस्तिरेव सवेदन भूमौ देहमपि व्याप्नोति मैव च सत्वमित्युच्यते अ० मा० भाग ३, पृ० १५२

ये तो अनुभाव हैं शरीर के विकार हैं शरीर के विकार सामान्य अभिनय की कोटि में ही हैं शारीरिक, आंगिक, सात्विक और आहार्य अभिनयों के क्रम में समन्वित रूप में उनके प्रस्तुत होने पर सामान्याभिनय होता है।^१

आंगिक विकार

नारियों एवं पुरुषों के आंगिक विकारों द्वारा सात्विक विभूति का प्रदर्शन होता है। नारियों के आंगिक विकार जीवन-काल में अधिक बढ़ जाते हैं।^२ भरत के अनुसार ये आंगिक विकार तीन प्रकार के हैं—अंगज, स्वाभाविक और अयत्नज। अंगज विकार के तीन भेद होते हैं—भाव, हाव और हेला। सत्त्व तो आन्तरिक वृत्ति है, उसका प्रकाशन देह के माध्यम से होता है। सत्त्व से भाव, भाव से हाव और हाव से हेला, उत्तरोत्तर विकास की यही गति रहती है। ये एक-दूसरे से विकसित होते रहते हैं और शरीर की प्रकृति में स्थित सत्त्व के ही विविध रूप हैं।^३ भरत ने भाव शब्द का विश्लेषण करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि वाणी, अंग, मुखराग और सत्त्व के अभिनय द्वारा कवि हृदय के सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों (अर्थ) का जिससे भावन होता है, वही भाव होता है।^४ यह भाव वासना-रूप में मनुष्यमात्र के हृदय में वर्तमान रहता ही है। अतएव कवि-कल्पित भावों को ही अपने विविध आंगिक विकारों द्वारा पात्र प्रस्तुत करना है और सहृदय प्रेक्षक उस भाव का अनुभव करता है। हाव चित्त (सत्त्व) से उत्पन्न होता है। नयन, भ्रू और चिबुक आदि आंगिक विकारों से युक्त ग्रीवा के रेचक आदि द्वारा शृंगार को अनुभूति-शीलता प्राप्त होती है। वही भाव शृंगार रस से उत्पन्न होने पर ललित अभिनय से परिपूर्ण हो 'हेला' के नाम से अभिहित होता है। 'हिल' शब्द का अभिप्राय है भावकरण। हेला की स्थिति में मन शृंगार रस में वेगवान् हो उठता है और भाव का प्रसार अत्यन्त तीव्रता से होता है। सत्त्व के इन तीनों आंगिक विकारों द्वारा भावान्तर्गत रति का उद्बोधन होता है। उसके उपरान्त मनुष्य-मात्र के मन में उठने वाली भाव-लहरियाँ परम आनन्द का विषय होती हैं। नारियों के लिए वे ही लोकोत्तर अलंकार हैं। अतिशय आनन्द के लक्ष्य और परम पवित्र भी हैं।

नारियों के स्वाभाविक और अयत्नज अलंकार

स्त्रियों के स्वाभाविक और अयत्नज अलंकारों द्वारा उनके मनोभावों का प्रदर्शन होता है। लीला, विलास, विच्छित्ति, विभ्रम, किलकिचित्, मोट्टायित, कुट्टमित, विव्बोक, ललित और विहृत ये दस तो स्वाभाविक अलंकार हैं। इन स्वाभाविक अलंकारों द्वारा नारियाँ, प्रेम, मिलन, विछोह, मान, ईर्ष्या आदि की विविध परिस्थितियों में अपने हृदय की सुकुमार मनोदशाओं को सहज रूप में सूचन करती हैं।^५ इनके अतिरिक्त शोभा, कांति, दीप्ति, माधुर्य, वैर्य, प्रगल्भता और

१. अ० भा० भाग-३, पृ० १५३।

२. ना० शा० २२।४ क (गा० ओ० सी०)।

३. ना० शा० २२।७ (गा० ओ० सी०), द० रू० २।३, भा० प्र० पृ० ८, ना० द० पृ० २०४।

४. कवेरन्तर्गत भावं भावयन् भाव उच्यते।

वागंगमुखरागैश्च सत्त्वेन अभिनयेन च ॥ ना० शा० २२।८ (गा० ओ० सी०)।

५. न० शा० २२।२५ ग० ओ० सी०।

उदारता ये सात अयत्नज अलंकार है। नारी के सौन्दर्य के ये प्रतीक हैं। शोभा, कांति और दीप्ति नारी के सहज-सौन्दर्य, काम-भावना और उपभोग की उत्तरोत्तर विकसित होती हुई वृत्तियों की अवस्थाएँ हैं। क्रोध आदि की विपरीत परिस्थिति में भी चेष्टा में सुकुमारता होने पर माधुर्य होता है। उद्धनता और अभिमान से ग्रहित स्वाभाविक चित्तवृत्ति धैर्य की होती है। काम-कलाओ का निर्भीक प्रयोग ही 'प्रागल्भ्य' होता है। ईर्ष्या आदि की उत्तेजनापूर्ण दशा में भी उदार वचनो का प्रयोग औदार्य होता है।^१ अयत्नज अलंकारों की संख्या सात ही हो यह आवश्यक नहीं है। शाक्याचार्य राहुल, सागरनंदी और मातृगुप्त आदि ने मौग्ध्या, मद, परितपन और विक्षेप आदि को भी अयत्नज के रूप में स्वीकार किया है।^२

पुरुषों के सत्त्व-भेद

नारियों के सत्त्व-भेद के समान ही पुरुषों के भी सत्त्व-भेद होते हैं। ये निम्नलिखित हैं— शोभा, विलास, माधुर्य, स्थैर्य, गाम्भीर्य, ललित औदार्य और तेज।

उपर्युक्त सत्त्व-भेद नारियों के अयत्नज अलंकारों की परम्परा में हैं। शोभा, विलास, माधुर्य, स्थैर्य और गाम्भीर्य आदि नाम दोनों में समान हैं। परन्तु नाम-साम्य होने पर भी पुरुष एवं स्त्री के इन अलंकारों में निहित विचार-तत्त्व भिन्न होते हैं। नारी के अयत्नज अलंकारों में शारीरिक सुकुमारता आदि का सूचन होता है और पुरुषों के सत्त्व-भेद से उनकी मानसिक विभूति के दर्शन होते हैं। नारी में भावों की सुकुमारता, लालित्य और विलासपूर्ण चेष्टाओं द्वारा सौन्दर्य का मोहक प्रसार होता है। पुरुष में वीरता, तेज, उत्साह और स्थिरता एवं गम्भीरता आदि के द्वारा उसके पौरुष का प्रभाव समृद्ध होता है।^३

शारीर अभिनय

भरत ने सत्त्वज अभिनय के अतिरिक्त सामान्याभिनय अध्याय में शारीर अभिनयों का वर्गीकरण और विश्लेषण किया है। भरत की दृष्टि से समानीकृत शारीर अभिनय छः प्रकार का होता है—वाक्य, सूचा, अंकुर, शाखा, नाट्यायित और निवृत्यकुर।^४

वाक्य : वाक्य शारीर या दूसरे शब्दों में वाचिक अभिनय है। विविध रस एवं अर्थ से युक्त गद्यमय अथवा पद्यमय एवं संस्कृत अथवा प्राकृत भाषा युक्त वाक्य (काव्य) का अभिनय वाक्य अभिनय होता है। यह वाक्याभिनय गद्य-पद्य एवं संस्कृत-प्राकृत भेद से चार प्रकार का हो जाता है। सात्त्विक अंगों द्वारा वाक्य अथवा वाक्यार्थ का सूचन पहले हो जाता है तब वाक्याभिनय का प्रयोग होने पर सूचा शारीर अभिनय होता है। इस प्रकार का अभिनय गीत और नृत्य में प्रयुक्त होता है। सूचा की पद्धति में हृदयस्थ भावों का आंगिक अभिनय द्वारा प्रदर्शन होने पर अंकुराभिनय होता है। यह अभिनय-प्रक्रिया नृत्य के लिए उपयुक्त होती है। अंकुर को निपुण प्रयोक्ता कार्यन्वित कर सकते हैं। उपजीव्य तो कवि-वाक्य ही है, प्रयोक्ता कल्पना से उसे प्रभाव-

१. ना० शा० २२।१६-३२ (गा० ओ० सी०)।

२. अ० भा० भाग ३, पृ० १६३।

३. ना० शा० २२।३२-४१

४. ना० शा० २२।४१ (गा० ओ० सी०)

ये तो अनुभाव हैं शरीर के विकार हैं शरीर के विकार सामान्य अभिनय की कोटि में ही हैं वाचिक, आंगिक, सात्विक और आह्वय अभिनयो व क्रम में सम्मिलित रूप में उनके प्रस्तुत होने पर सामान्याभिनय होता है।^१

आंगिक विकार

नारियो एवं पुरुषों के आंगिक विकारों द्वारा सात्विक विभूति का प्रदर्शन होता है। नारियों के आंगिक विकार जीवन-काल में अधिक बढ़ जाते हैं।^२ भरत के अनुसार ये आंगिक विकार तीन प्रकार के हैं—अगज, स्वाभाविक और अयत्नज। अगज विकार के तीन भेद होते हैं—भाव, हाव और हेला। सत्त्व तो आन्तरिक वृत्ति है, उसका प्रकाशन देह के माध्यम से होता है। सत्त्व से भाव, भाव से हाव और हाव से हेला, उत्तरोत्तर विकास की यही गति रहती है। ये एक-दूसरे से विकसित होते रहते हैं और शरीर की प्रकृति में स्थित सत्त्व के ही विविध रूप हैं।^३ भरत ने भाव शब्द का विश्लेषण करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि वाणी, अंग, मुखराग और सत्त्व के अभिनय द्वारा कवि हृदय के सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों (अर्थ) का जिसमें भावन होता है, वही भाव होता है।^४ यह भाव वासना-रूप में मनुष्यमात्र के हृदय में वर्तमान रहता ही है। अतएव कवि-कल्पित भावों को ही अपने विविध आंगिक विकारों द्वारा पात्र प्रस्तुत करना है और सहृदय प्रेक्षक उस भाव का अनुभव करता है। हाव चित्त (सत्त्व) से उत्पन्न होता है। नयन, भ्रू और चिबुक आदि आंगिक विकारों से युक्त ग्रीवा के रेचक आदि द्वारा शृंगार को अनुभूति-शीलता प्राप्त होती है। वही भाव शृंगार रस से उत्पन्न होने पर ललित अभिनय से परिपूर्ण हो 'हेला' के नाम से अभिहित होता है। 'हिल' शब्द का अभिप्राय है भावकरण। हेला की स्थिति में मन शृंगार रस से वेगवान् हो उठता है और भाव का प्रभार अत्यन्त तीव्रता से होता है। सत्त्व के इन तीनों आंगिक विकारों द्वारा भावान्तर्गत रति का उद्बोधन होता है। उसके उपरान्त मनुष्य-मात्र के मन में उठने वाली भाव-लहरियाँ परम आनन्द का विषय होती हैं। नारियों के लिए वे ही लोकोत्तर अलंकार हैं। अतिशय आनन्द के लक्ष्य और परम पवित्र भी हैं।

नारियों के स्वाभाविक और अयत्नज अलंकार

स्त्रियों के स्वाभाविक और अयत्नज अलंकारों द्वारा उनके मनोभावों का प्रदर्शन होता है। लीला, विलास, विच्छित्ति, विभ्रम, क्लिक्कित्, मोट्टायित, कुट्टमित, विब्वोक, ललित और विहृत ये दस तो स्वाभाविक अलंकार हैं। इन स्वाभाविक अलंकारों द्वारा नारियाँ, प्रेम, मिलन, विछोह, मान, ईर्ष्या आदि की विविध परिस्थितियों में अपने हृदय की सुकुमार मनोदशाओं को सहज रूप में सूचन करती हैं।^५ इनके अतिरिक्त शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, धैर्य, प्रगल्भता और

१. अ० भा० भाग-३, पृ० १५३।

२. ना० शा० २२।४ क (गा० ओ० सी०)।

३. ना० शा० २२।७ (गा० ओ० सी०), द० रू० २।३, भा० प्र० पृ० ८, ना० द० पृ० २०४।

४. कवेरन्तर्गत भावं भावयन् भाव उच्यते।

वागंगमुखरागौश्च सत्त्वेन अभिनयेन च ॥ ना० शा० २२।८ (गा० ओ० सी०)।

५. ना० शा० २२।२ २५ गा० ओ० सी० ५

उदारता ये सात अयत्नज अलंकार है। नारी के सौन्दर्य के ये प्रतीक है। शोभा, कांति और दीप्ति नारी के सहज-सौन्दर्य, काम-भावना और उपभोग की उत्तरोत्तर विकसित होनी हुई वृत्तियों की अवस्थाएँ हैं। क्रोध आदि की विपरीत परिस्थिति में भी चेष्टा में सुकुमारता होने पर माधुर्य होता है। उद्धतता और अभिमान से रहित स्वाभाविक चित्तवृत्ति वैर्य की होती है। काम-कलाओं का निर्भीक प्रयोग ही 'प्रागल्भ्य' होता है। ईर्ष्या आदि की उत्तेजनापूर्ण दशा में भी उदार वचनों का प्रयोग औदार्य होता है।^१ अयत्नज अलंकारों की संख्या सात ही हो यह आवश्यक नहीं है। शाक्याचार्य राहुल, सागरनदी और मातृगुप्त आदि ने मौगध्या, मद, परितपन और विक्षेप आदि को भी अयत्नज के रूप में स्वीकार किया है।^२

पुरुषों के सत्त्व-भेद

नारियों के सत्त्व-भेद के समान ही पुरुषों के भी सत्त्व-भेद होते हैं। ये निम्नलिखित हैं— शोभा, विलास, माधुर्य, स्थैर्य, गाम्भीर्य, ललित औदार्य और तेज।

उपर्युक्त सत्त्व-भेद नारियों के अयत्नज अलंकारों की परम्परा में हैं। शोभा, विलास, माधुर्य, स्थैर्य और गाम्भीर्य आदि नाम दोनों में समान हैं। परन्तु नाम-साम्य होने पर भी पुरुष एवं स्त्री के इन अलंकारों में निहित विचार-तत्त्व सुतरां पृथक् हैं। नारी के अयत्नज अलंकारों में शारीरिक सुकुमारता आदि का सूचन होता है और पुरुषों के सत्त्व-भेद से उनकी मानसिक विभूति के दर्शन होते हैं। नारी में भावों की सुकुमारता, लालित्य और विलामपूर्ण चेष्टाओं द्वारा सौन्दर्य का मोहक प्रसार होता है। पुरुष में वीरता, तेज, उत्साह और स्थिरता एवं गम्भीरता आदि के द्वारा उसके पौरुष का प्रभाव समृद्ध होता है।^३

शारीर अभिनय

भरत ने सत्त्वज अभिनय के अतिरिक्त सामान्याभिनय अध्याय में शारीर अभिनयों का वर्गीकरण और विश्लेषण किया है। भरत की दृष्टि से समानीकृत शारीर अभिनय छ प्रकार का होता है—वाक्य, सूचा, अकुर, शाखा, नाट्यायित और निवृत्यकुर।^४

वाक्य : वाक्य शारीर या दूसरे शब्दों में वाचिक अभिनय है। विविध रस एवं अर्थ से युक्त गद्यमय अथवा पद्यमय एवं संस्कृत अथवा प्राकृत भाषा युक्त वाक्य (काव्य) का अभिनय वाक्य अभिनय होता है। यह वाक्याभिनय गद्य-पद्य एवं संस्कृत-प्राकृत भेद से चार प्रकार का हो जाता है। सात्त्विक अर्गों द्वारा वाक्य अथवा वाक्यार्थ का सूचन पहले हो जाता है तब वाक्याभिनय का प्रयोग होने पर सूचा शारीर अभिनय होता है। इस प्रकार का अभिनय गीत और नृत्य में प्रयुक्त होता है। सूचा की पद्धति में हृदयस्थ भावों का आंगिक अभिनय द्वारा प्रदर्शन होने पर अंकुराभिनय होता है। यह अभिनय-प्रक्रिया नृत्य के लिए उपयुक्त होती है। अकुर को निपुण प्रयोक्ता कार्यान्वित कर सकते हैं। उपजीव्य तो कवि-वाक्य ही है, प्रयोक्ता कल्पना से उसे प्रभाव-

१ ना० शौ० २२ १६३२ (गा० ओ० सी०)

२ अ० भा० भाग ३ पृ० १६३

३ ना० शौ० २२ १६३२

शाली बनाता है शिर मुख जघा उर पाणि और पाद के द्वारा यथाक्रम अभिनय होने पर शास्त्रा अभिनय होता है भरत ने इन अंगोपांगों के अभिनय विधान के क्रम में इनके एक-दूसरे के अनुसारी होने का विधान किया है, अन्यथा नाट्यार्थ के बोध की परिकल्पना ही नहीं की जा सकती। ऐसे अभिनयों के साथ पाठ्य का भी प्रयोग हुआ करता है। प्रयोक्ता अभिनेताओं के प्रवेश से पूर्व समय-यापन के लिए नाट्य के आरम्भ में नृत्य और गीत का प्रयोग किया जाता है। भाव और रस से प्रेरित हर्ष, रोष और शोक आदि के सन्दर्भ में ध्रुवा-गान में जो अभिनय सम्पादित होता है वह भी नाट्यायित होता है। जब दूसरे के द्वारा उच्चरित वाक्यों को दूसरा (पात्र) 'सूचा' अभिनय द्वारा प्रस्तुत करता है तो निवृत्यंकुर होता है।^१

वाचिक अभिनय के बारह रूप

इन अभिनय-क्रियाओं का सम्बन्ध भावों और रसों से है जो नाटको के मुख्य प्रतिपाद्य विषय के रूप में वर्तमान रहते हैं। वाचिक का अभिनय निम्नलिखित बारह प्रकार से हो सकता है आलाप, प्रणाप, विलाप, अनुलाप, संवाद, अपलाप, सन्देश, अतिदेश, निर्देश, व्यपदेश और अपदेश। इन बारह प्रकार के वाचिक अभिनय के रूपों द्वारा वाक्याभिनय अथवा छहों शारीर अभिनयों की योजना होती है। ये सामान्याभिनय रूप होने के कारण सबसे समान रूप से वर्तमान रहते हैं।^२

वाचिक अभिनय के अन्तर्गत भेद

वाचिक अभिनय का विवेचन भरत ने अन्य प्रकार से भी किया है। उसके अनुसार उसके प्रत्यक्ष, परोक्ष, आत्मस्थ, परस्थ तथा भूत, वर्तमान और भविष्यत् काल-कृत भेद सात होते हैं।^३ सामान्याभिनय का शारीर भेद मुख्यतः इन सात प्रकार के भेदों में विभाजित हो सकता है। अभिनवगुप्त ने शारीर अभिनय ('वाक्याभिनय') के एक सौ चवालीस भेदों की परिकल्पना की है। आलाप आदि बारह तथा प्रत्यक्ष, परोक्ष, आत्मस्थ और परस्थ नामक चार भेदों को काल-कृत 'भूत' आदि से गुणन करने पर ये भेद भी बारह हो जाते हैं। इन बारहों को परस्पर गुणन करने से वाक्याभिनय के एक सौ चवालीस भेद होते हैं। संस्कृत-प्राकृत आदि भेदों के गुणन करने से तो वाक्याभिनय के ६५२ भेद होते हैं और इनका भी यदि सूचा के दो भेद वाक्य और वाक्यार्थ से गुणन किया जाय तो कुल १६०४ भेद होते हैं। इस प्रकार शारीर के अन्य चार भेदों में अकुर के भेद वाक्याभिनय के समान ही होते हैं। शास्त्रा, नाट्यायित और निवृत्यंकुर के भेदों के परस्पर गुणन से अभिनवगुप्त के मत से तो शतकोटि भेद होते हैं। उन्होंने शकुन के इस मत का खण्डन किया है कि सामान्याभिनय के शारीर भेद के कुल चालीस हजार ही भेद होते हैं। इन्हीं के द्वारा रमाश्रित अभिनयों को पूर्णता प्राप्त होती है।^४ पर यह सब शास्त्रीय महत्त्व का ही है।

१. ना० शा० २२।६४-६०।

२. ना० शा० २२।५१-५६ (गा० ओ० सी०)।

३. ना० शा० २२।६०-७० (गा० ओ० सी०)।

४. कोटिश गान्यनेकानि भवन्ति नतु यथा श्रीशकुनेनोक्तं चरवारिणश्च सहस्र खीत्यादि

नाट्य के दो रूप

और बाह्य

शिर, हाथ, कटि, जघा, उर और पाद के अभिनय-व्यापारों का समीकरण होने पर सामान्याभिनय होता है। रस-भाव-समन्वित, ललित हस्त-संचार एवं मृदुल आंगिक चेष्टाओं से युक्त अभिनय का प्रयोग उचित होता है। अनुदित, असञ्चान्त, अनाविद्ध अंगचेष्टाओं से युक्त, लय, ताल और कला के प्रमाणों से नियत, पदालाप का सुविभाजन, अनिष्ठुर और अनाकुल अभिनय होने पर 'आभ्यन्तर नाट्य' होता है। नाट्यशास्त्र में अभिनय के लिए निर्धारित लक्षणों का अनुसारी होने से यह नाट्य-आभ्यन्तर या शास्त्रानुसारी होता है। परन्तु अभिनय में स्वच्छन्दता से गति और चेष्टा का प्रयोग होता हो, गीत और वाद्य अनुबद्ध न हो तथा अन्य अभिनय की प्रक्रियायें भी विपर्यस्त हो, तो वह नाट्य-प्रयोग 'शास्त्र-बाह्य' होने में बाह्य होता है।^१ आचार्यों द्वारा निर्धारित नियमों की अपेक्षा किये बिना ही इन बाह्य नाट्य-प्रयोगों में शास्त्र-बहिष्कृत परम्पराओं का अनुसरण होता है। भरत के काल में प्रयोग की ये दो परम्परायें वर्तमान थी। एक में शास्त्रानुमोदित नाट्य-नियमों का प्रयोग होता था तथा दूसरी में शास्त्र-बहिष्कृत नियमों का अनुसरण किया जाता था।^२ इन सब विभिन्न विषयों के अकलन का यही अभिप्राय है कि सामान्य अभिनय में विभिन्न प्रकार की अभिनय-विधियों का समानीकरण और एकीकरण होता है। सामान्य अभिनय 'आलात चक्रमडल' की तरह अपने-आप में सब अभिनयों को समाहित कर प्रयोग के लिए भूमि प्रस्तुत करता है। इस अभिनय में शास्त्रानुमोदित, आचार्यों द्वारा निर्धारित अभिनय की परम्पराओं का प्रयोग होता है। शास्त्र-बहिष्कृत स्वच्छन्द अभिनय के लिए कोई स्थान नहीं है।^३

विषयों का प्रत्यक्षीकरण और नाट्य

नाट्य सुखदुःखात्मक लोक-जीवन का कलात्मक प्रतिरूप है। स्वभावतः लौकिक विषयों का पचेन्द्रियों द्वारा प्रत्यक्षीकरण, उसकी अभिनय-विधि, मन का इन्द्रियों द्वारा सम्बन्ध, इन्द्रियों के आकर्षण और विकर्षण आदि के द्वारा हृदय-स्थित सत्त्व का प्रकाशन आदि मनोवैज्ञानिक विषयों का भरत ने नाट्य-प्रयोग के क्रम में विवेचन और स्पष्ट सिद्धान्तों का निर्धारण किया है। विभिन्न लौकिक विषयों का इन्द्रियों द्वारा प्रत्यक्षीकरण होने पर नाट्य की सारी प्रक्रिया गतिशील होती है। अतः नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से इन सिद्धान्तों के विवेचन द्वारा भरत ने नाट्य-प्रयोग के क्षेत्र में अत्यन्त महत्वपूर्ण देन दी है।

इन्द्रियों के संकेतों द्वारा भावों का अभिनय

इन्द्रियों द्वारा शब्द, रूप, रस, गंध और स्पर्श के प्रति कैसी प्रतिक्रिया अभिनीत होनी चाहिये इसका सुस्पष्ट निर्धारण भरत ने लोकाचार के आधार पर किया है। दृष्टि को पार्श्व में

१ ना० शा० २२।७३-८० (गा० ओ० सी०)।

२ This shows that the ancient India's artists did not follow the Sāstrā slavishly N S Eng Trans. M M Ghosh, p 452 footnote

३ ना० शा० २२।७३-८० (गा० ओ० सी०)।

करके, शिर को पार्श्वगत और तर्जनी अँगुली को कान के पास ले जाने से शब्द-श्रवण का अभिनय होता है। आँखों को किञ्चित् सङ्कुचित भीहों पर बाँकापन, कंधे और कपोल के स्पर्श से स्पर्श का अभिनय होता है। हाथ को पताका मुद्रा में मूर्धस्थ कर अँगुलि को किञ्चित् गतिशील कर और किसी लक्ष्य को निर्निमेष भाव से नयनो से देखने पर रूप-दर्शन का अभिनय होता है। दोनों नेत्रों को आकुचित और नासिका को उत्फुल्ल कर एक उच्छ्वास से रस और गंध के प्रत्यक्षीकरण का सकेत होता है। अगोपांगो पर प्रकट ये अनुभाव पाँचो इन्द्रियों के विषयों का सकेत करते हैं। वस्तुतः इन विषयों का ज्ञान तो मन को ही होता है परन्तु माध्यम इन्द्रियाँ ही हैं। इन्द्रियों के माध्यम से मन ही इनका प्रत्यक्षीकरण करता है। और मनोदशा के अनुरूप ही इन्द्रियों द्वारा विभिन्न दृष्ट-अनिष्ट प्रतिक्रियाएँ प्रतिफलित होती हैं।^१

इन्द्रियाँ और मन

भरत ने इन्द्रियों, इनके विषयों और मन के परस्पर सम्बन्धों पर भी सूत्र-रूप में विचार किया है। उन्होंने सामान्याभिनय के विवेचन के प्रसंग में आरम्भ में ही यह स्पष्ट कर दिया है कि सब अभिनयों के माध्यम से मनुष्य के 'सत्त्व' (हृदयस्थ भाव) का ही प्रकाशन होता है। यहाँ इसी महत्वपूर्ण विषय का पूर्ण स्पष्टीकरण किया गया है। भरत की दृष्टि से इन्द्रियों द्वारा जिन अनुभावों को व्यजता होती है वे अनुभाव मात्र इन्द्रियों के ही नहीं हैं, वे इन्द्रियसहित मन के हैं। इन्द्रियाँ तो मन की सुख-दुःखात्मक प्रतिक्रियाओं के प्रतिफलन के साधन हैं। इन्द्रियों के माध्यम से मन दृष्ट-अनिष्ट भावों का अनुभव करता है और उन्हीं के द्वारा वह अभिव्यक्ति भी प्रदान करता है। मन से विच्छिन्न होने पर स्वतंत्र रूप इन्द्रियों को कोई अनुभव नहीं होता। यही कारण है कि मन यदि किसी गम्भीर चिन्ता में निमग्न रहता है तो सम्मुख स्थित विषयों का प्रत्यक्षीकरण नहीं होता।^२ वस्तुतः मन के माध्यम से ही निर्विकारात्मक आत्मा से भी इन विषयों के प्रत्यक्षीकरण का सूक्ष्म सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। भारतीय दर्शन एवं उपनिषदों में इन्द्रियों, मन एवं आत्मा के परस्पर सम्बन्धों एवं उत्तरोत्तर विकासशील अवस्थाओं पर बड़ी गम्भीरता से विचार किया है। कठोपनिषद् के चित्तक ऋषि के अनुसार इन्द्रियों से परे मन और मन से परे बुद्धि और बुद्धि से परे आत्मा का स्थान है।^३ यद्यपि स्वयं इन्द्रियाँ भी बड़ी प्रबल होती हैं, मन को विषयों की ओर प्रवृत्त करती हैं। मन लौकिक विषयों का प्रत्यक्षीकरण या अनुभव इन्हीं पाँच इन्द्रियों द्वारा करता है। इन्द्रियाँ तो मन तक विषय-गत अनुभूति (रस) के प्रवेश के मार्ग-द्वार हैं। भावों के स्पन्दन और कम्पन तो वस्तुतः उस मानस-सागर में ही होते हैं। सांख्य और वैशेषिक दर्शनों के अनुसार भी मन और इन्द्रियों का यही सम्बन्ध है। इन्द्रियाँ प्रत्यक्षीकरण का माध्यम हैं और वास्तव में मन ही तो इन विषय-रसों का अनुभव करता है। अतः नाट्य में पञ्चेन्द्रियों द्वारा जो विविध

१. शब्दं, स्पर्शं, रूपं च रसं गंधं तथैव च।

इन्द्रियाणीन्द्रियार्थाश्च भावैरभिनयेत् बुधः। ना० शा० २२।८१-८५ (गा० ओ० सी०)।

२. इन्द्रियायाः सुमनसो भवन्ति ह्यनुभाविनः।

व वेत्ति ह्यमनाः किञ्चिद् विषयं पञ्चधागतम्॥ ना० शा० २२।८७ (गा० ओ० सी०)०।

३. इन्द्रियाणी ३ इन्द्रोभ्य पर मन

मनस्तु परा बुद्धिं यो बुद्ध परतस्तु स गीता २।४२ क० उप० ३।४

दृष्ट-अनिष्ट या तटस्थ भावों का अनुभाव दिखाई देता है, वस्तुतः उसमें मन के भाव ही प्रकट होते हैं न कि इन्द्रियों के।^१

अभिनय की दृष्टि से मन के भाव तीन प्रकार के होते हैं—दृष्ट, अनिष्ट और मध्यस्थ। दृष्ट भाव का प्रकाशन गानों के प्रह्लादन, रोमांच और मुख की प्रमग्नता से होता है। यदि शब्द रूप, रस और गन्ध आदि विषय दृष्ट होते हैं तो उनके प्रति मौख्य (सामुख्य) भाव का प्रदर्शन होता है। शिर को प्रत्यावृत्त (घुमाकर), नेत्र और नाक को पीछे की ओर आकर्षित करने, चक्षु न देखने से अनिष्ट भाव का अभिनय होता है। न तो अत्यन्त दृष्ट हो न अत्यन्त जुगुप्सा का भाव हो तो मध्यस्थ भाव का प्रदर्शन होता है।^२

सब भावों के मूल में काम भाव

भरत ने भावों के अभिनय सम्बन्धी सिद्धान्तों का आकलन करते हुए इन्द्रियार्थ, इन्द्रियाँ और मन के परस्पर सम्बन्धों पर विचार करते हुए एक अत्यन्त महत्वपूर्ण विषय का निरूपण किया है जिसका सम्बन्ध नाट्यशास्त्र एवं मानसशास्त्र दोनों ही से समान रूप से है। भरत ने इस विषय का समारम्भ करते हुए प्रतिज्ञा प्रस्तुत की है कि 'सब भावों की निष्पत्ति काम से होती है।' भाव इच्छा गुण-संपन्न होने पर अगणित रूपों में परिकल्पित किया जाता है।^३ अतएव धर्मकाम, अर्थकाम, शृंगारकाम और मोक्षकाम आदि अनेक रूपों के हमें भाव के दर्शन होते हैं। यो तो मनुष्य की इच्छाओं की कोई सीमा नहीं है और तदनुरूप भावों का ससार भी विशाल है। मनुष्य की प्रवृत्ति काम के अतिरिक्त धर्म, अर्थ और मोक्ष की ओर भी होती है परन्तु स्त्री-पुरुष के भावों के योग से काम की प्रधानता रहती है। वस्तुतः काम की प्रधानता नाट्य में ही नहीं समस्त लोक में है। यह कामभाव तो समस्त ज्ञानलोक को आच्छन्न किये रहता है।

भारतीय चिन्तकों ने स्त्रियों में पुरुषों का और पुरुषों में स्त्रियों का जो परस्पर स्वाभाविक स्नेह है उसको काम कहा है। स्त्री और पुरुष के इस स्वाभाविक आकर्षण और पारस्परिक स्नेह से प्रजनन आरम्भ होता है।^४ भरत की दृष्टि से स्त्री और पुरुष का यह योग ही काम होता है।^५ सुख-दुःखात्मक लोक के जीवन में काम की प्रबलता रहती है, क्योंकि व्यसन (विपत्ति या दुःख) में भी काम सुखदायक ही होता है। स्त्री और पुरुष का सयोग रति-मुख देने वाला है। उपचार-कृत होने पर वही शृंगार रस के रूप में परिणत होता है तथा अमद आनन्द का सृजन करता है। अतः लौकिक जीवन में काम की प्रधानता है। नाट्य के लोक-जीवन का प्रतिरूप होने से उसमें भी काम की प्रधानता रहती ही है।

१. अ० भा० भाग ३, पृ० १८४।

२. ना० शा० २१८८-६२ (गा० ओ० सी०)।

३. प्रायेण सर्वभावानां कामान्निष्पत्तिरिष्यते। ना० शा० २२१६५।

४. स्त्रीषु जातो मनुष्याणां स्त्रीणां च पुरुषेषु वा।

परस्पर कृत स्नेहः स काम इ

शाङ्गधर १६

५. स्त्रीपुंसयोस्तु यः योगः स कामः

ना० शा० २२६५

काम भाव की सुखमूलकता

कामरूप इच्छा तो समान रूप से सुखसाधन या सुख के लिए होती है। धर्म और अर्थ तो स्वयं सुख रूप नहीं, बल्कि सुख के साधन हैं। साक्षात् धर्म के द्वारा अप्सरा आदि अन्तः सुख-साधनों का उपार्जन होता है। मोक्ष का सम्बन्ध लौकिक विषयों से विरक्तिरूप आत्मिक साधनों से है। लोक-हृदय उस पर मुग्ध नहीं हो सकता। नर-नारी का मिलन सुख का साधन ही नहीं स्वयं सुख-रूप है। मनुष्य के मन-प्राण में उस सुख-प्राप्ति की सहज कामना रहती है। इसी अर्थ में भरत ने 'काम' शब्द का प्रयोग किया है। इस काम-भाव से सारा लोक अनुरजित रहता है। कामन्दक का यह कथन नितान्त उचित ही है कि 'नारी' यह नाम ही आह्लादक है।^१ अतएव भरत ने स्त्रियों को सुख का मूल माना है। नर-नारी के काम-भाव के अभिनय में लोक-हृदय की सहज सबेदना उच्छ्वसित होती रहती है। अतएव काम-भाव सदा तथा सहृदय-मवेद्य भी होता है। स्त्री-पुरुष की मिलन-कामना शृंगार के रूप में परिणत होती है। समस्त लोक का जीवन सुख-दुःखात्मक है। परन्तु उसमें दुःख और व्यसन में भी काम-भाव की महिमा से जीवन आनन्दानुरजित रहता है।^२ इच्छा मात्र होने पर यह काम भाव मनुष्य के हृदय में उत्पन्न होता है। काम भाव के परिपल्लवित होने पर स्त्री और पुरुष का हृदय परस्पर आत्मार्पण की बेसुधी में तल्लीन हो अहंभाव छोड़कर प्रेम की एकता में निमग्न हो जाते हैं।^३ आचार्य विश्वनाथ के शब्दों में राज्य का सार पृथ्वी है, पृथ्वी का सार नगर है, नगर का सार महल है, महल का सार शय्या (तल्प) और तल्प का सर्वस्व वारांगना के अंग हैं।^४

काम-भाव की सुखमूलकता और प्रधानता के भरत-प्रतिपादित तात्त्विक विचार का समर्थन वाल्मीकि-रामायण से भी होता है। स्वयं राम ने अपने वनवास के आरम्भ काल में दशरथ-कैकेयी के सम्बन्धों की याद कर अपना यह ओषपूर्ण मत प्रकट किया है कि मनुष्य-जीवन में अन्य पुरुषार्थों की अपेक्षा काम ही प्रधान है।^५

फ्रायड की माग्यता

मनोविश्लेषणवाद के महान् प्रवर्तक फ्रायड ने काम-भाव की प्रधानता का प्रतिपादन किया है। साधारण अर्थ में काम का भाव होता है विलिंग (हेट्रोसेक्सुअल) व्यवहार, जिससे सतान उत्पन्न होती है। पर यह तो कामवृत्ति की अन्तिम तथा परिपक्व अवस्था है न कि प्रारम्भिक अवस्था। वैज्ञानिक दृष्टि से काम का अर्थ है शारीरिक अंगों का सुख तथा कोई भी व्यवहार जिसका सम्बन्ध लैंगिक प्रक्रिया से हो अथवा वह व्यवहार जिसे प्रेम के अन्तर्गत लाया जा सके, इस प्रकार चुम्बन एवं अन्य लिंग-व्यापार भी उसी प्रकार कामात्मक होते हैं जैसे युवक-युवती

१ सर्वस्वैव हि लोकस्य सुखदः खनिवर्हणः ।

भूयिष्ठं दृश्यते काम-सुख व्यसनेऽपि । ना० शा० २२।६६-६७ ।

२ तेन च सर्वोऽर्थोऽनुरज्यते । स्त्रीनिनामापि संहादीति । कामन्दक ४।५२ ।

३ य स्त्री पुरुष संयोगो रति संयोग कारक

स शृंगार इति च य

शुभ ना० शा० २२।६८

का प्रेम भाव काम-व्यवहार कहा जाता है। वाममार्गियों की रति-क्रीडा, सामान्यों का प्रेम-व्यवहार तथा जैशवकालीन प्रेम-व्यवहार काम की व्यापक परिभाषा में समाविष्ट होते हैं। फ्रायड के व्यापक अर्थ में देण-प्रेम, साहित्य-प्रेम, रामभक्ति, पितृस्नेह, चुम्बन और गुदात्मक आदि सब कामवृत्ति के विभिन्न रूप हैं। कामवृत्ति स्वदेह काम (ओटोडरोटिज्म), अपर काम (एलोइरोटिज्म), मौखिक काम, गुदाकाम, लैंगिक काम, आत्मरति, अपोषक अनात्म रति के रूप में मनुष्य जीवन में व्याप्त रहता है; वस्तुतः यह काम अदृश्य और अजेय शक्ति है जिससे अत्यन्त पुनीत और कुत्सित बर्ग भी सन्भव होता है।^१

समाहार

भरत ने इस संपूर्ण प्रश्न पर लोकजीवन की व्यावहारिकता की दृष्टि से विचार किया है। नाट्य और लोक-जीवन एक-दूसरे के अत्यन्त निकट हैं। अतः लोक-जीवन को नाट्य में प्रस्तुत करते हुए काम की प्रधानता स्वीकार करना यथार्थता की स्वीकृति है। लोक-जीवन में धर्म, अर्थ और मोक्ष का भी महत्त्व है, परन्तु नर-नारी के जीवन में काम-भावना सहज भाव से वर्तमान रहती है। उसी भावना से प्रेरित हो इस चराचर सृष्टि का विकास हो रहा है। नाट्य में नर-नारी के सहज सम्बन्धों, उनकी मानसिक क्रिया-प्रतिक्रियाओं को यथावत् प्रस्तुत करना ही भरत का लक्ष्य है।

भरत ने सामान्य अभिनय के अन्तर्गत अभिनयों का समानीकरण, सात्त्विक भावों का प्रकाशन, नस्व और मन का सम्बन्ध, इन्द्रियों, इन्द्रियार्थों और मन एवं आत्मा की क्रिया और प्रतिक्रियाओं का प्रतिफलन तदनुरूप अभिनय आदि अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विषयों का विवेचन किया है।

१. In Psychoanalysis the term 'sexuality' comprises far more, it goes lower and also higher than the popular sense of the word. This extension is justified genetically, we reckon as belonging to sexual all expressions of tender feeling, which spring from the source of primitive sexual feelings, even when these feelings have become inhibited * in regard to their original sexual aim or have exchanged this aim for another which is no longer sexual

—Freud Collected papers Vol. II. p. 299

चित्राभिनय

स्वरूप, सीमा और परम्परा

स्वरूप—भरत ने चित्राभिनय का स्वतन्त्र रूप से पञ्चीसवें अध्याय में विवेचन किया है। सामान्याभिनय की अपेक्षा यह भिन्न है। यह दोनों की परिभाषाओं से भी स्पष्ट है। सामान्याभिनय का सम्बन्ध चारों प्रधान अभिनयों से है, चित्राभिनय का मुख्य रूप से आंगिक अभिनय से।^१ यद्यपि इस भिन्नता के आधार को मनोमोहन घोष महोदय सर्वथा अस्वीकार करते हैं। उनकी दृष्टि से चित्राभिनय में प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष मुद्राओं द्वारा चित्रात्मक प्रभाव का सृजन होता है। अभिनवगुप्त की दृष्टि से विभिन्न अभिनयों का इसमें व्यामिश्रण होता है।^२ वस्तुतः नाट्य-प्रयोग को कल्पना-समृद्ध एवं प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत करने के लिए आंगिक एवं विभाव आदि अभिनयों के सम्बन्ध में कुछ विशिष्ट विधियों, प्रतीकों और कल्पनाओं का विधान भरत ने किया है। इनके समुचित प्रयोग से अभिनय में वैचित्र्य और सौन्दर्य का सृजन होता है, इसीलिए इस नयी अभिनय-विधि का विधान किया गया है।

सीमा—यद्यपि आंगिक अभिनय के माध्यम से ही चित्राभिनय को रूप दिया जाता है परन्तु इसकी सीमा बहुत व्यापक है। इसके द्वारा प्रभात, संध्या, रात्रि, सूर्य और चन्द्र का

१. (क) सामान्याभिनयो नाम श्रेयो वागं सत्त्वजः । ना० शा० २२।१ (गा० ओ० सी०) ।

(ख) श्रृंगारभिनयस्यैव यो विशेषः क्वचित् क्वचित् ।

अनुक्त उच्यते चित्रः स चित्राभिनयः स्मृतः । ना० शा० २५।१ (गा० ओ० सी०) ।

२. Abhinavā Gupta makes scholastic discussion on the justification of the Chitrabhinaya. But this does not appear to be convincing. The term seems to hint at the pictorial effect of the direct or indirect use of gestures and may be explained as Chitravatam Abhinayasa

उदयान्त, नदी, समुद्र, पर्वत और जल-प्रलय आदि प्राकृतिक विभूतियों की भव्यता और विराटता, हेमन्त, शिशिर, ग्रीष्म, वसन्त आदि ऋतुओं की मनोहारिता और मनुष्य की विभिन्न मनो-दशाओं को रूप दिया जाता है। प्रकृति के नाना रूपों और मन की विभिन्न अन्तर्दशाएँ इस चित्राभिनय की पद्धति से प्रत्यक्षवत् वहाँ प्रस्तुत होती हैं। भरत की दृष्टि में जनात्मिक, अपवारित, स्वगत और आकाशवचन की नाट्यधर्मी विधियाँ इसी चित्राभिनय पद्धति के द्वारा नाट्य में प्रयुक्त होती हैं। अतः प्राकृतिक पदार्थों, ऋतुओं की सुन्दरता और भव्यता तथा मनुष्य की मनोदशा आदि सबके प्रदर्शन करने के कारण इसका क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है।

परंपरा—चित्राभिनय की परंपरा भरत ने आरम्भ की, अभिनवगुप्त ने उसकी स्वतंत्र सत्ता और उपयोगिता का समर्थन किया है। भोज ने भी किंचित् दुर्बल स्वर में पोंडा अभिनय में चित्र अभिनय को मान्यता दी है। परन्तु वे आंगिक अभिनय से इसे भिन्न नहीं मानते।^१ यही कारण है कि रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने इसका खण्डन किया है।^२ धनंजय, विश्वनाथ और भिंगभूपाल आदि आचार्यों ने इसका उल्लेख तक नहीं किया है। यद्यपि धनंजय ने चित्राभिनय के अन्तर्गत प्रतिपादित जनात्मिक, स्वगत आदि का विवेचन कथावस्तु के तीन अंगों के अन्तर्गत किया है।^३ इन्हीं आचार्यों के स्वर में राघवन् भी इसकी स्वतंत्र सत्ता स्वीकार करने के पक्ष में नहीं है।^४ परन्तु इस अभिनय-विधि में कल्पना और प्रतीक का जैसा समुचित विधान किया गया है तथा उसके प्रयोग के अभिनय में सौन्दर्य और चमत्कार का जैसा समावेश होता है उसको दृष्टि में रखकर इसकी स्वतंत्र उपयोगिता तो अस्वीकृत नहीं की जा सकती।

चित्राभिनय की लोकात्मकता

प्रकृति एवं लोक-जीवन पर आश्रित चित्राभिनय में कल्पना और अनुभूतिशीलता का सर्मस्पर्शी सामंजस्य रहता है। लोक-जीवन का सुख-दुःखात्मक रूप ही तो नाट्य में प्रतिफलित होता है। प्रयोगकाल में लोक-परंपरा और प्रकृति-जीवन के विविध रूपों से अनुप्राणित रहने पर ही कवि या प्रयोक्ता की समृद्ध कल्पना प्रेक्षक के लिए ग्राह्य और संवेद्य होती है। वस्तुतः समृद्ध कल्पना और अनुभूतिशीलता दोनों अनुबद्ध हो नाट्य में गति और प्राण देते हैं। इस प्राण का स्रोत सुख-दुःखात्मक लोक-जीवन ही है। जीवन की विभिन्न परिस्थितियों, विविध भावों तथा शीलवैचित्र्य की भूमिका में मनुष्य की जैसी आंगिक प्रतिक्रिया प्रकृति और शेष-जगत् के पदार्थों के प्रति होती है उसी को कलात्मक और नाट्य-रूप दिया जाता है। रंगमंडप पर उसे प्रस्तुत करते हुए उसमें चित्र के समान साक्षात्कार-सा आनन्द आता है। यद्यपि वे वस्तुएँ प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत नहीं भी होती। अतः चित्राभिनय में कल्पना और अनुभूतिशीलता दोनों का योग रहता है और यह लोकानुप्राणित रहता है,^५ लोकविच्छिन्न नहीं।

१. सरस्वती कंठारण २।१५०।

२. यस्तु पंचम' चित्राभिनय-प्रोक्तः सोऽप्यंगोपागकर्म विशेष रूपत्वात् आंगिक एवानुभवेति।
ना० द०, पृ० १६१।

३. द० रू० १-६३-७, सा० द० ६।१६१।

४. वी० राघवन् - भोजाण शृंगार प्रकाश, पृ० ६०४।

५. लोकसिद्ध मवेत् सिद्ध नाट्य लोक एक तथा ना० शा० २५ १०२ (गा० श्लो० सी०)

चित्राभिनय मे

कथावस्तु के आग्रह मे नाट्य-प्रयोग के क्रम मे वर्पा, जल-प्रलय, हाथियो और मृगा का आखेट, मिहशावको के साथ खेल-कूद, ऊबड़-खाबड़ भूमि पर रथो की तीव्रगति. चाँदनी और खिलती धूप आदि का रंगमंच पर प्रयोग एक जटिल समस्या बनी रहती है। प्राचीन भारतीय नाटकों मे लौकिक और प्राकृतिक पदार्थों एवं प्राणियों को स्थान दिया गया है। अभिज्ञान-शाकुन्तल मे नायक रथारूढ हो मृग का आखेट करता है। हाथी लताप्रतापो मे उलझता है और हरिणो के झुंड शान्त उपवनो मे चौकड़ी भरते फिरते हैं।^१ नदी और उपवनो की रमणीय दृश्यावली आती है। प्रसाद के नाटक चित्राभिनय की प्रयोग-पद्धति के लिए प्रचुर सामग्री प्रस्तुत करते है। केवल चन्द्रगुप्त मे ही प्रसाद, दुर्ग शिविका, नदी तट, नाव और मिह आदि के अनेक प्रत्यक्ष दृश्य प्रस्तुत किये गये हैं। निश्चय ही इनके प्रयोग की जो कठिनाई हो पर दृश्य-विधान तथा कथावस्तु मे प्रभावशालिता अवश्य ही आ जाती है। स्कन्दगुप्त के अनेक दृश्य नदी-तटो, वन-पथो, दुर्गो या अन्तःपुर मे ही अभिनीत होते है।^२ ये सब मन-भावन दृश्य किस प्रकार नाट्य-रूप में रंगमंच पर प्रस्तुत किये जा सकते है ? आधुनिक रंगमंचों पर वर्पा, धूप, चाँदनी और रात्रि आदि के प्राकृतिक दृश्य प्रकाश और छाया की नयी वैज्ञानिक पद्धतियो द्वारा प्रस्तुत किये जाते है। प्राचीन काल के भारतीय रंगमंचो की एक सीमा थी, उनमें सब प्रकार के प्राकृतिक दृश्य एवं भौतिक पदार्थों के प्रयोग की सभावना ही नहीं की जा सकती है। आहार्याभिनय के अन्तर्गत प्रतिपादित पुस्त एव सजीव विधियो द्वारा निर्जीव एवं सजीव प्राणियो को भी प्रस्तुत किया जा सकता था। निर्जीव या सजीव पदार्थों को कृत्रिम रूप मे प्रस्तुत करने की प्रणालियाँ 'आहार्यज' होने के कारण नितान्त सिद्ध होती है। पर चित्राभिनय के अन्तर्गत अभिनेय सकेतात्मक सारा व्यापार पात्र द्वारा रंगमंच पर 'साध्य' होता है। पात्र के लिए कौशल-प्रदर्शन का पूर्ण अवसर होता है। अतएव भरत ने लौकिक एवं प्राकृतिक पदार्थों एवं विविध भाव-दशाओ के सूचन के लिए प्रतीकों का भी विधान किया है। ये प्रतीक भी लोक-परंपरा एवं व्यवहारो पर आश्रित है। इन प्रतीको के प्रयोग से रंगमंचीय योजना सरल हो जाती है और अनुभवगम्य भी। रथारोहण या जलसतरण आदि के दृश्यों को प्रस्तुत करने के लिए कुछ ऐसे आंगिक अभिनयो का प्रयोग किया जाता है कि उन वस्तुओ के कृत्रिम रूप मे भी प्रस्तुत करने की आवश्यकता नहीं रहती और प्रेक्षक उन प्रतीकों द्वारा उन अप्रस्तुत वस्तुओ या पदार्थों की उपस्थिति का अनुभव करने लगता है। चित्राभिनय इन्ही प्रतीक-विधियो और कल्पना पर आश्रित है। यहाँ हम कुछ प्राकृतिक पदार्थों और तदनुरूप प्रतीकों का उल्लेख कर रहे है जिनके द्वारा अभिनय मे चित्रात्मकता का सृजन होता है।

प्राकृतिक पदार्थों का चित्रात्मक अभिनय

प्रभात, गगन, रात्रि, संख्या, दिवस, ऋतुओ, मेघमालाओं, वन-प्रान्तर, विस्तृत जलाशय,

१ अ० शा०, प्रथम एवं द्वितीय अंक।

२ चन्द्रगुप्त, पृ० ६०, ६२, ६६, ६७, ६९, ७१, ११३, ११७, भारती भंडार, १२वीं संस्करण २०१७ वि०।
(क) एक नाव तेजी से आती है, उस पर से अलका उतर पडती है—चन्द्रगुप्त, पृ० २४२।
(ख) स्कन्दगुप्त, पृ० १६, ४२, ४७, ७४, ६३, ६७, ८१, १२३।

(ग) वही १३, ४६, ७२, ४४, ६३, १४, ४६

दिशाएँ और ग्रह-नक्षत्र आदि का अभिनय पार्श्व सस्थित 'स्वस्तिक' हाथों को उत्तान कर शिर को ऊपर उठाकर देखने से होता है। अभिनय के क्रम में प्राकृतिक वस्तुओं के अनुरूप दृष्टि का भी भाव परिवर्तित होता रहता है। क्योंकि जिस वस्तु को प्रयोक्ता देखना है, उसके प्रति मन की प्रतिक्रिया तो मनो में बहुत स्पष्टता से प्रतिफलित होती है। परन्तु भूमिस्थ वस्तुओं का संकेत नीचे की ओर देखने से होता है। अगोपाग की शेष मुद्राएँ पूर्ववत् रहती हैं। स्पर्श ग्रहण तथा रोमांच के प्रदर्शन द्वारा चन्द्रमा की धवल ज्योत्स्ना, सुखद वायु, सधुर रस और गन्ध का, वस्त्राव-गुठन द्वारा सूर्य, धूल, धूम का, अग्नि की छाया की अभिलाषा द्वारा भूमि के ताप और उष्णता का, ऊपर की ओर देखने से मध्याह्न के सूर्य का; विस्मयपूर्ण विचारों द्वारा उदय और अस्त का, गात्र के स्पर्श और पुलक द्वारा मौम्य एवं सुखयुक्त भावों का, असस्पर्श, मुख के अवगुठन एवं उद्वेग द्वारा तीक्ष्ण रूप का तथा साहस, गर्व और सौष्टव्युक्त गात्रों के द्वारा गभीर और उदात्त भावों का (अभिनय) होता है। विद्युत्, उल्का, मेघगर्जन, विस्फुलिंग और प्रकाश आदि का अभिनय त्रस्त अंग और आँखों के निमेष द्वारा होता है।^१

उपर्युक्त प्राकृतिक पदार्थों एवं परिस्थितियों का भारतीय नाट्य में निर्विधिरूप में प्रयोग होता आया है। शूद्रक के मृच्छकटिक में वर्षा और मेघगर्जन के दृश्य,^२ भास के चारुदत्त में उदीयमान चन्द्रमा,^३ अभिज्ञानशाकुन्तल में उदयास्त होते सूर्य-चन्द्रमा का^४ तथा प्रसाद की 'ध्रुवस्वामिनी' में उल्कापात द्वारा 'शकराज'^५ एवं स्कंदगुप्त में कुमारगुप्त की मृत्यु का संकेत हुआ है। प्राचीन काल से लेकर आधुनिक काल के नाटको में भौतिक पदार्थों की योजना प्रभाव-वृद्धि आदि के लिए हुई है। भरत ने उनके लिए विशिष्ट प्रतीकों के प्रयोग का विधान किया है जिनका प्रभाव भारतीय नाटको की निर्देशविधि पर भी परिलक्षित होता है। अभिज्ञान-शाकुन्तल के प्रथम अंक और स्वप्नवासवदत्तम् के चतुर्थ अंक में भ्रमरो का संकेत घबराहट और सभ्रम द्वारा तथा शरत्कालीन सूर्य के तेज का अभिनय छाया की अभिलाषा द्वारा हुआ है। मृच्छकटिक की वसन्तसेना और प्रसाद की ध्रुवस्वामिनी का मिहिरदेव ऊपर की ओर देखकर—मेघ, सूर्य और चन्द्र तथा उल्का का अभिनय करते हैं। शिष्य तो चन्द्रास्त और सूर्योदय का प्रभावक दृश्य देख लोक-प्रचलित व्यसनोदय की उदात्त कल्पना करते हैं।^६

१ ना० शा० २४।३-११ (गा० ओ० सी०)।

२ चारुदत्त, अंक १। उदयति हि शकाक-क्लिन्नखजुरं पाण्डु।

३. यत्येकतोस्त शिखरं पतिरोधधीनाम्,
आविष्कृतोऽरुण पुरस्तरपकतोऽर्कः। अ० शा० अंक ४।१

४ (मिहिरदेव—उठकर आकाश की ओर देखता हुआ) तू नहीं मगनती बह तैस नील लेखित रंग का
धूमकेतु अचिंत म न मे हम दुग की ओर कैस मयाजक सकत कर रहा है ध्रुवस्वामिनी

पशुओं के अभिनय के लिए प्रतीक

सिंह, व्याघ्र, बानर तथा अन्य श्वापदों को रंगमंच पर प्रतीक-विधि द्वारा प्रस्तुत करने का विधान भरत ने किया है। दोनों हाथ स्वस्तिक-स्थित हो 'पद्मकोश' की मुद्रा में अधोमुख हो इन वन्य पशुओं का संकेत विहित है। पद्मकोश में हाथों की अँगुलियाँ कुचित हो जाती हैं। ऐसा भयवश होता है। आकुचित हस्तांगुलियों द्वारा उक्त श्वापदों के प्रति भय का अनुभव प्रकट होने के कारण उनकी उपस्थिति का संकेत किया जाता है।^१ इन श्वापदों का प्रयोग भारतीय नाटकों में दृश्य-रूप में भी हुआ है। हर्ष की रत्नावली में एक दुष्ट बानर के खुल जाने पर सारे प्रमद-वन में सभ्रम पैदा हो जाता है। वह दुष्ट बानर पिंजरे को खोलकर सारिका को उड़ा देता है और सुकुमार प्रमदाओं की ओर बढ़ता है।^२ अभिज्ञान शाकुन्तल में शकुन्तला का पुत्र सिंह-शावको के साथ खेलता है और चन्द्रगुप्त में सिंह का प्रयोग कल्याणी—चन्द्रगुप्त के प्रेमभाव तथा सिल्यूस के प्रति चन्द्रगुप्त की कृतज्ञता के बधन में बाँधने का साधन बना है।^३

ध्वज, छत्र और अस्त्र-शस्त्र के द्वारा राज-प्रभाव की समृद्धि

नाटकों का तो नायक राजा होता है, मेनापति, मंत्री आदि समाज के प्रमुख व्यक्ति भी उसमें पात्र होते हैं। ध्वजा, छत्र तथा अस्त्र-शस्त्रादि के प्रयोग द्वारा भी नाट्य-प्रयोग में राजसी प्रभाव का मृजन किया जाता है। भरत ने आहार्य विधियों द्वारा इन राजसी प्रभावों के उत्पन्न करने का विस्तृत विधान प्रस्तुत किया है। परन्तु बोजिल वस्तुओं का धारण करना नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से अनुपयुक्त माना है, क्योंकि उनको धारण करने से पात्र श्रान्त हो जाते हैं। श्रान्त होने पर उपयुक्त अभिनय संपन्न नहीं हो सकता। नाट्य-प्रयोग के लिए उतनी सामग्री भी जुटाना सरल नहीं है। राज-भवनों से बाहर भी नाट्य-प्रयोग होते रहे हैं। सामान्यजन के प्रयोग के लिए राज-प्रभाव की ऐसी बहुमूल्य सामग्रियाँ नहीं पाई जाती। अतएव भरत ने इन व्यावहारिक कठिनाइयों को दृष्टि में रखकर इनके लिए भी प्रतीकों का विधान किया है जिससे बिना किसी जटिलता के ये पदार्थ भी प्रतीकात्मक रूप में अभिनेय हो सकें। केवल दण्डधारण मात्र में इन राज-प्रभाव संबंधी वस्तुओं का संकेत हो जाता है।^४

ऋतुओं का अभिनय

प्राचीन भारतीय जीवन में ऋतु-शोभा को बड़ा महत्त्व दिया है। नाट्य में ऋतु-शोभा का प्रयोग अपवाद नहीं है। शाकुन्तल में ग्रीष्म, स्वप्नवासवदत्तम् में शरत्, चारुदत्त और मृच्छ-कटिक में वर्षा का नयनाभिराम दृश्य प्रस्तुत हुआ है।^५ भरत ने नाट्य-प्रयोग में ऋतुओं को प्रतीकात्मक अभिनय का विस्तृत विधान किया है। दिशाओं की प्रसन्नता, नाना प्रकार के रंग-विरंगे फूलों के प्रदर्शन और इन्द्रियों की स्वस्थता द्वारा स्वस्थता द्वारा शरत् ऋतु का, सूर्य, अग्नि

१. ना० शा० २५।१८ (गा० श्लो० सी०)।

२. एष खलु दुष्टबानर इत एवगच्छति। रत्नावली अंक २।

३. अ० शा० अंक ७ तथा चन्द्रगुप्त अंक १ एवं ३।

४. ना० शा० २५।२३ (गा० श्लो० सी०)।

५. अ० शा० अंक १३,

अंक ४१२ मृच्छकटिक अंक ५

और ऊनी वस्त्रों की अभिलाषा तथा गात्र के संकोच द्वारा हेमन्त का अभिनय होता है। गिर, दाँत और ओष्ठ के कपन और गात्र-संकोचन आदि के द्वारा अथम पात्र शिशिर ऋतु का अभिनय करते हैं। परन्तु दैवयोग से यदि उत्तम पात्र विपत्तिग्रस्त हो, तो वे भी शिशिर ऋतु का अभिनय इन विधियों में करते हैं। इसमें ऋतुज पुष्पों की सुगंध लेने में इस ऋतु का संकेत होता है। नाना प्रकार के प्रमोद, उपभोग और सुखदायक कृत्यों का प्रदर्शन, एवं पुष्प-प्रदर्शन द्वारा वसन्त ऋतु का, स्वेद प्रमार्जन, भूमि के ताप, पखा के प्रयोग तथा उष्ण वायु के स्पर्श द्वारा ग्रीष्म ऋतु का, कदम्ब, निम्ब, कुटज, हरी-हरी घास, वीर बूटियों और मूर्धा के गम्भीर नाद द्वारा वर्षाकाल का और धारासार वर्षा, बिजलियों की कौध और तड़तड़ाहट से वर्षा की घनी अँधेरी रात का संकेत होता है।^१

ऋतुओं का रसानुग प्रदर्शन

इन प्रतीकों का प्रयोग भारतीय नाटककारों ने यथावसर किया है। जिस ऋतु का जो चित्त, वेश, कर्म और रूप हो, उसका प्रदर्शन इष्ट और अनिष्ट के दर्शन के अनुरूप उन्हीं प्रतीकों के द्वारा होना चाहिये। ऋतुओं की सत्ता तो मनुष्य के मन से स्वतंत्र है परन्तु उनके प्रति मनुष्य के मन की प्रतिक्रिया तो उसकी सुख-दुःखात्मक स्थितियों के अनुरूप ही होती है। अतः ऋतुओं का प्रदर्शन रसानुग होना चाहिए। चित्त के क्लेश-युक्त होने पर सुखदायक प्रकृति का रूप भी दाहक, दुःखद मालूम पड़ता है। शकुन्तला की विरह-पीड़ा में सतप्त दुःखन्त को चन्द्रमा की शीतल-स्निग्ध किरणें अग्नि वर्षा करती मालूम पड़ती हैं और काम के पुष्प-बाण वज्र ने कठोर और तीखे लगते हैं।^२ इसी वस्तुस्थिति को दृष्टि में रखकर भरत ने यह स्पष्ट विधान किया है कि मनुष्य जिस सुख या दुःख के भाव से आविष्ट रहता है, उसी के अनुरूप उन प्राकृतिक पदार्थों और रूपों के प्रति उसकी प्रतिक्रिया भी तदनुरूप ही होती है। अतः नाट्य-प्रयोग-काल में ऋतुओं का अभिनय करते हुए मनोभावों के अनुरूप ही उन प्रतिक्रियाओं का प्रदर्शन होना चाहिए।^३

मनोभावों के प्रदर्शन की प्रतीकात्मक विधियाँ

नाट्य-प्रयोग में मनोभावों के प्रदर्शन की प्रधानता रहती है। भरत ने भावाध्याय, सामान्याभिनय और चित्राभिनय में मनोभावों के प्रदर्शन के सम्बन्ध में नाट्योपयोगी प्रयोग-विधियों का विधान किया है। इनकी विशेषता यह है कि अंगोपांगों के संचालन तथा आकृति पर महज रूप में प्रकट मुखराग आदि के द्वारा विविध भावों का प्रदर्शन होता है। मनोभावों का प्रदर्शन विभावों और अनुभावों दोनों द्वारा ही होता है। विभाव से सवधित कायो का प्रदर्शन अनुभव के माध्यम से होता है। भाव का संबन्ध आत्मानुभव से है और अनुभाव का सम्बन्ध दूसरे

१. ना० शा० २५।२८-३६।

२. अ० शा० ३।३।

३. एतानृतूनर्थवशात् दर्शयेद्धि रसानुगान्।

मुखिनस्तु सुखोपेतान् दुःखार्थान् दुःखसंयुतान्।

योदेन भावेनाविष्ट व

स तदाहितमस्कारं सर्वं परवति तमवयम् ना० शा० २५।३८-३९

पशुओं के अभिनय के लिए प्रतीक

सिंह, व्याघ्र, वानर तथा अन्य श्वापदों को रंगमंच पर प्रतीक-विधि द्वारा प्रस्तुत करने का विधान भरत ने किया है। दोनों हाथ स्वस्तिक-स्थित हो 'पद्मकोण' की मुद्रा में अधोमुख हो इन वन्य पशुओं का संकेत विहित है। पद्मकोण में हाथों की अँगुलियाँ कुचित हो जाती हैं। ऐसा भयवर्ण होता है। आकुचित हस्तांगुलियों द्वारा उक्त श्वापदों के प्रति भय का अनुभव प्रकट होने के कारण उनकी उपस्थिति का संकेत किया जाता है।^१ इन श्वापदों का प्रयोग भारतीय नाटकों में दृश्य-रूप में भी हुआ है। हर्ष की रत्नावली में एक दुष्ट वानर के खुल जाने पर सारे प्रमद-वन में सभ्रम पैदा हो जाता है। वह दुष्ट वानर पिंजरे को खोलकर सारिका को उड़ा देता है और मुकुमार प्रमदाओं की ओर बढ़ता है।^२ अभिज्ञान शाकुन्तल में शकुन्तला का पुत्र सिंह-शावकों के साथ खेलता है और चन्द्रगुप्त में सिंह का प्रयोग कल्याणी—चन्द्रगुप्त के प्रेमभाव तथा सिल्युकन के प्रति चन्द्रगुप्त की कृतज्ञता के बंधन में बाँधने का साधन बना है।^३

ध्वज, छत्र और अस्त्र-शस्त्र के द्वारा राज-प्रभाव की समृद्धि

नाटकों का तो नायक राजा होता है, सेनापति, मंत्री आदि समाज के प्रमुख व्यक्ति भी उसमें पात्र होते हैं। ध्वजा, छत्र तथा अस्त्र-शस्त्रादि के प्रयोग द्वारा भी नाट्य-प्रयोग में राजसी प्रभाव का मृजन किया जाता है। भरत ने आहार्य विधियों द्वारा इन राजसी प्रभावों के उत्पन्न करने का विस्तृत विधान प्रस्तुत किया है। परन्तु बोझिल वस्तुओं का धारण करना नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से अनुपयुक्त माना है, क्योंकि उनको धारण करने में पात्र श्रान्त हो जाते हैं। श्रान्त होने पर उपयुक्त अभिनय संपन्न नहीं हो सकता। नाट्य-प्रयोग के लिए उत्तरी सामग्री भी जुटाना सरल नहीं है। राज-भवनो से बाहर भी नाट्य-प्रयोग होते रहे हैं। सामान्यजन के प्रयोग के लिए राज-प्रभाव की ऐसी बहुमूल्य सामग्रियाँ नहीं पाई जाती। अतएव भरत ने इन व्यावहारिक कठिनाइयों को दृष्टि में रखकर इनके लिए भी प्रतीकों का विधान किया है जिससे बिना किसी जटिलता के ये पदार्थ भी प्रतीकात्मक रूप में अभिनेय हो सकें। केवल दण्डधारण मात्र से इन राज-प्रभाव सबधी वस्तुओं का संकेत हो जाता है।^४

ऋतुओं का अभिनय

प्राचीन भारतीय जीवन में ऋतु-शोभा को बड़ा महत्त्व दिया है। नाट्य में ऋतु-शोभा का प्रयोग अपवाद नहीं है। शाकुन्तल में ग्रीष्म, स्वप्नवासवदत्तम् में शरत्, चारुदत्त और मृच्छ-कटिक में वर्षा का नयनाभिराम दृश्य प्रस्तुत हुआ है।^५ भरत ने नाट्य-प्रयोग में ऋतुओं को प्रतीकात्मक अभिनय का विस्तृत विधान किया है। दिशाओं की प्रसन्नता, नाना प्रकार के रंग-विरंगे फूलों के प्रदर्शन और इन्द्रियों की स्वस्थता द्वारा स्वस्थता द्वारा शरत् ऋतु का, सूर्य, अग्नि

१. ना० शा० २५।१८ (गा० ओ० सी०)।

२. यथ खलु दुष्टवानर इत एवागच्छति। रत्नावली अंक २।

३. अ० शा० अंक ७ तथा चन्द्रगुप्त अंक १ एवं ३।

४. ना० शा० २५।२३ (गा० ओ० सी०)।

५. अ० शा० अंक १३,

अंक ४२ मृच्छकटिक अंक ५

और ऊनी वस्त्रों की अभिलाषा तथा गात्र के सकोच द्वारा हेमन्त का अभिनय होता है। गिर, दाँत और ओष्ठ के कंपन और गात्र-सकोचन आदि के द्वारा अघम पात्र शिशिर ऋतु का अभिनय करते हैं। परन्तु दैवयोग से यदि उत्तम पात्र त्रिपत्तिग्रस्त हों, तो वे भी शिशिर ऋतु का अभिनय इन विधियों में करते हैं। इसमें ऋतुज पुष्पों की सुगंध लेने से इस ऋतु का संकेत होता है। नाना प्रकार के प्रमोद, उपभोग और सुखदायक कृत्यों का प्रदर्शन, एवं पुष्प-प्रदर्शन द्वारा वसन्त ऋतु का, स्वेद प्रमार्जन, भूमि के ताप, पखा के प्रयोग तथा उष्ण वायु के स्पर्श द्वारा ग्रीष्म ऋतु का; कदम्ब, निम्ब, कुटज, हरी-हरी घास, वीर बहूटियों और मूर्ध्नि के गम्भीर नाद द्वारा वर्षाकाल का और धारासार वर्षा, बिजलियों की कौघ और तड़तड़ाहट से वर्षा की घनी अँधेरी रात का संकेत होता है।^१

ऋतुओं का रसानुग प्रदर्शन

इन प्रतीकों का प्रयोग भारतीय नाटककारों ने यथावसर किया है। जिस ऋतु का जो चिह्न, वेश, कर्म और रूप हो, उसका प्रदर्शन इष्ट और अनिष्ट के दर्शन के अनुरूप उन्हीं प्रतीकों के द्वारा होना चाहिये। ऋतुओं की सत्ता तो मनुष्य के मन से स्वतंत्र है परन्तु उनके प्रति मनुष्य के मन की प्रतिक्रिया तो उसकी सुख-दुःखात्मक स्थितियों के अनुरूप ही होती है। अतः ऋतुओं का प्रदर्शन रसानुग होना चाहिए। चित्त के क्लेश-युक्त होने पर सुखदायक प्रकृति का रूप भी दाहक, दुःखद मालूम पड़ता है। शकुन्तला की विरह-पीडा में सतप्त दुष्यन्त की चन्द्रमा की शीतल-स्निग्ध किरणें अग्नि वर्षा करती मालूम पड़ती हैं और काम के पुष्प-बाण वज्र से कठोर और तीखे लगते हैं।^२ इसी वस्तुस्थिति को दृष्टि में रखकर भरत ने यह स्पष्ट विधान किया है कि मनुष्य जिस सुख या दुःख के भाव में आविष्ट रहता है, उसी के अनुरूप उन प्राकृतिक पदार्थों और रूपों के प्रति उसकी प्रतिक्रिया भी तदनु रूप ही होती है। अतः नाट्य-प्रयोग-काल में ऋतुओं का अभिनय करते हुए मनोभावों के अनुरूप ही उन प्रतिक्रियाओं का प्रदर्शन होना चाहिए।^३

मनोभावों के प्रदर्शन की प्रतीकात्मक विधियाँ

नाट्य-प्रयोग में मनोभावों के प्रदर्शन की प्रधानता रहती है। भरत ने भावाध्याय, सामान्याभिनय और चित्राभिनय में मनोभावों के प्रदर्शन के सम्बन्ध में नाट्योपयोगी प्रयोग-विधियों का विधान किया है। इनकी विशेषता यह है कि अगोपांगों के संचालन तथा आकृति पर सहज रूप से प्रकट मुखराग आदि के द्वारा विविध भावों का प्रदर्शन होता है। मनोभावों का प्रदर्शन विभावों और अनुभावों दोनों द्वारा ही होता है। विभाव से मन्वित कर्तव्यों का प्रदर्शन अनुभव के माध्यम से होता है। भाव का संबन्ध आत्मानुभव से है और अनुभाव का सम्बन्ध दूसरे

के प्रति उठते हुए आत्मभावों के प्रदर्शन से है। अतः मनुष्य के सुख दुःख का ज्ञान-रूप ही भाव है। भाव संवेदनात्मक होता है। उदाहरण के रूप में गुरु, मित्र, प्रेमी, सम्बन्धी और वन्धु के आगमन का आवेदन तो विभाव होता है और आसन से उठकर अर्घ्य, पाद और आभ्यनन्दन आदि द्वारा स्वागत-सत्कार और आदरपूर्वक आमन आदि से उठने की सारी प्रक्रिया अनुभाव है। इसी प्रकार दूत के सदेश का प्रतिसदेश भी अनुभाव ही होता है। इसी पद्धतियों द्वारा नाट्य-प्रयोग में भाव, विभाव और अनुभाव का सकेत यथोचित रीति से पुरुष एवं स्त्री-पात्रों द्वारा भरत ने प्रस्तुत करने का विधान किया है।^१

पुरुष एवं स्त्री की प्रकृति के अनुरूप भावों का प्रदर्शन

भरत ने भावों के प्रदर्शन का विधान करते हुए इस तथ्य का भी विचार किया है कि पुरुष एवं स्त्री के शरीर एवं मन की प्रकृति एक-दूसरे से कई दृष्टियों से भिन्न होती है। अतएव भावों और वस्तुओं का उनके मनो पर प्रतिफलन भिन्न रूप में होता है। शकुन्तला भ्रमरो को देखकर अपनी सुकुमार वृत्ति के कारण भय का अनुभाव प्रदर्शित करती है। परन्तु शासक दुष्यन्त तो तपोवन में आखेट के लिए ही आये हैं। सेनापति के शब्दों में हिल पशुओं के आखेट से शरीर में तेज और मन में विनोद उत्पन्न होता है।^२ अतः स्त्री और पुरुष के प्रकृतिगत मौलिक अन्तर को दृष्टि में रखकर भरत ने दोनों के लिए भिन्न गति एवं अनुभाव आदि का विधान किया है। स्वाभाव का अभिनय करते हुए पुरुष का स्थान वैष्णव होता है। उनके हाथ, पाँव आदि का संचरण धीरे एवं उद्धत होता है। परन्तु स्त्रियों का स्थान (खड़े होने की मुद्रा) 'आयत' या 'अवहित्थ', अंगों की चेष्टाएँ मृदु और ललित होती हैं। प्रयोग के प्रयोजन में अन्य रूपों में भी स्त्री-पुरुषों के भावों का अभिनय संभव है। स्त्री एवं पुरुष पात्रों के भाव-प्रदर्शन रम और भाव के सदर्थ में होने पर नाट्य में अपेक्षित प्रभाव का सृजन करते हैं।^३

भाव-प्रदर्शन की प्रयोग-विधियाँ

सुख-दुःखात्मक मनोभावों का प्रदर्शन शरीर की किन चेष्टाओं और अनुभाव आदि द्वारा प्रस्तुत किया जाय, भरत ने इसके सम्बन्ध में निश्चित प्रयोगों का विधान किया है। इनसे भरत की सूक्ष्म प्रयोग-दृष्टि का परिचय प्राप्त होता है। गात्रों के आलिंगन, संस्मित नयन और पुलक प्रदर्शन द्वारा हर्ष का अभिनय सामान्य रूप से होता है। परन्तु हर्ष का अभिनय करती हुई नर्तकी के अग-प्रत्यग पुलकित हो उठते हैं। नेत्रों में आनन्दाश्रु उमड़ते रहते हैं और वाणी में मधुर हास्य फूटता रहता है। मालविकाग्निमित्र में नृत्य करती हुई मालविका के नयन उत्फुल्ल हैं और वदन शरत्कालीन चन्द्रमा की कान्ति-सा शुभ्र और स्निग्ध है। क्रोध-भाव के प्रकाशन में पात्र की आँखें फैली हुई लाल रहती हैं, और वह अघरो को दाँत से बार-बार काटता है, वेगातुर निःश्वास लेने से अग निरन्तर काँपता रहता है। क्रोध से स्त्री का शिर काँपता है, भौंहे तन जाती है, माल्य-आभरण त्याग देती है, मौन हो अगुलि-भंग करती रहती है और 'आयत' स्थान में स्थित रहती

१. ना० शा० २५।४०-४५ (गा० श्रो० सी०)।

२. हला परित्रायेशां मामेतेन यवकुरेण अभिभूयमानाम् । अ० शा० अंक-१ तथा २।५ ।

३. यन्मार्तं यन्मामावं स्त्रीर्यां भाव प्रदर्शनम्

नराण्यां प्रमदानां च माषाभिनयनं पृथक् ना० शा० २५।५१ गा० श्रो० सी०

लौकिक प्राणियों और पदार्थों का अभिनय

० ना० शा० २५ ७१ क गा० ओ० सो०

ऊँचे वस्त्रों का प्रसारित बाहुओं द्वारा विशाल समुद्र और सना का उल्लिखित पताका हाथों द्वारा अभिनय सम्पन्न हो पाता है। काम-मीडिन, शापग्रस्त और ज्वरोपहत व्यक्तियों का अभिनय तदनुकूल चेष्टाओं द्वारा होता है।^२ रंगमंच पर दोला का सकेत रज्जु आदि के ग्रहण मात्र से हो जाता है परन्तु दोला पर बैठकर झूलने का दृश्य हो और पुस्त विधि से उसकी रचना हुई हो तो पात्रों के उस पर बैठ जाने पर उसमें वेग देकर उचित गति देने की चाहिये।^३ श्री बेनीपुरी रचित 'अम्बपाली' के प्रथम दृश्य में वसन्तोत्सव के मादक वातावरण का प्रभावशाली सृजन दोला पर बैठकर वसन्त-गीत गाकर प्रस्तुत किया गया है।^४ गर्व, धैर्य, शूरता और उदारता आदि भावों का प्रदर्शन अरालमुद्रा में ललाट के स्पर्श से अभिनीत होता है। इन अभिनय-विधियों के प्रयोग से भरत की व्यापक नाट्य दृष्टि का सकेत मिलता है कि वे नाट्य में भौतिक, प्राकृतिक और आकाशीय पदार्थों का यथासम्भव प्रयोग करना चाहते थे जिससे नाट्य-कथा में गति यथार्थता और प्रभावशालिता का मंचार हो। इसलिए प्रत्यक्ष रूप से उपस्थित, पुस्तविधि तथा प्रतीक-विधान के द्वारा नाट्य को पूर्णता प्रदान का प्रयास कर रहे थे। वस्तुतः प्रतीक विधान भी केवल कल्पनाश्रित नहीं, वह लोक-व्यवहाराश्रित है। विभिन्न परिस्थितियों, वस्तुओं, श्रुतियों, जन्तुओं और आकाशीय पदार्थों के प्रति मनुष्य की जो आंगिक प्रतिक्रियाएँ होती हैं उनका समीकरण और वर्गीकरण कर भरत ने शास्त्रीय रूप दिया है।

अभिनय के कुछ विशिष्ट शिल्प

नाट्य-प्रयोग को शृंगलावद्धता और गति देने के लिए भरत ने कुछ विशिष्ट अभिनय-शिल्पों का भी विधान किया है। उनका प्रयोग भारतीय नाटकों में प्रचुरता से किया गया है। ऐसी शैली के प्रयोग के द्वारा पात्र की अनुपस्थिति या अतीत की घटना तथा सीमित प्रेक्षकों या पात्रों के लिए नाटकोपयोगी श्रव्य कथाओं का भी सकेत हो जाता है। आकाशभाषित, आत्मगत, अपवारितक और जनातिक आदि प्रयोग ऐसे ही कुछ विलक्षण हैं, जो वास्तव में जीवन-प्रकृति के नितात अनुकूल तो नहीं होते हैं परन्तु नाट्यधर्मी प्रभाव से प्रयोग-काल में उनका ऐसा होना सम्भव मान लिया जाता है। धनजय ने इन्हें कथावस्तु को विकसित करने की विभिन्न तीन शैलियों के रूप में माना है।

आकाश-वचन

रंगमंच पर अप्रविष्ट पात्र से संवाद की योजना तथा प्रविष्ट पात्र से अन्तर्हित हो वाक्य की योजना होने पर 'आकाश-वचन' होता है। यहाँ अन्य पात्र की उपस्थिति के बिना ही उत्तर-प्रत्युत्तर शैली में नाट्य-प्रयोग से सम्बन्धित संवाद की योजना होती है। भास के चारुदत्त में सूत्र-धार और विदूषक का संवाद 'काव्य-भाव समुत्थित' ही है, उनके दूरस्थ आभाषण से नायक की हीन-दशा का परिचय हमें प्राप्त हो जाता है। नायक की दरिद्रता चारुदत्त की कथावस्तु का

१. ना० शा० २५ ७२-८४ (गा० ओ० सी०)।

२. वही २५।८२ख-८३ क (वही)।

३. वही २५।८३ख-८४ क (वही)।

४. अम्बपाली पृ० १ (श्रीरामवत्स बेनीपुरी)

अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अंग है।^१ आकाश-भाषित का प्रयोग अधिकतर भाग में होता है। इस अभिनय-शिल्प के द्वारा एक ही पात्र दो पात्रों का काम पूरा कर देता है। भारतेन्दु के नाटकों में इस शिल्प का तो प्रयोग हुआ ही है, प्रसादजी ने परीक्षण के तौर पर इसका प्रयोग 'प्रायश्चित्त' नामक नाटक में किया है।^२

आत्मगत

हृदय का भाव ही आत्मगत या स्वगत होता है। अत्यन्त हर्ष, मर्द, रागद्वेष, भय, विस्मय और दुःख-दरद होने पर पात्र जब अपने मनोभाव एकाकी प्रकट करना चाहता है तो आत्मगत या स्वगत नामक अभिनय शिल्प की योजना होती है।^३ इसकी कई विधियाँ हैं। कभी तो पात्र रगमंच पर एकाकी होता है और अपने मनोभावों का प्रकाशन अन्य पात्रों की अनुपस्थिति में करता है। स्वप्नवासवदत्ता के तृतीय अंक में उदयन-पद्मावती के विवाह को देखकर वामवदत्ता का अन्तर्मन अत्यन्त पीड़ित है। इस मर्मस्पर्शी पीड़ा को वह एकान्त में ही प्रकट करती है।^४ प्रसाद के स्कन्दगुप्त में देवसेना, विजया, मानृगुप्त और स्कन्दगुप्त आदि कई प्रधान पात्रों ने स्वोक्ति शैली में ही अपने गम्भीर दुःख और सवेदना प्रकट की है।^५ कभी-कभी ऐसी जटिल परिस्थितियों की भी भारतीय नाटककारों ने कल्पना की है कि दो पात्र आपस में संवाद करते हुए मनोगत भावों को एक-दूसरे पर प्रकट करने की स्थिति में नहीं होते। परस्पर प्रकट रूप में जैसी संवाद योजना होती है उसके विपरीत हृदय के भाव होते हैं। स्वप्नवासवदत्ता के तृतीय अंक में स्वगत की बड़ी मर्मस्पर्शी कोमल व्यञ्जना हुई है। उदयन का विवाह पद्मावती से हो रहा है, वासवदत्ता रगमंच पर चिन्तित भाव में अपने हृदय की निराणा और अवसाद प्रकट कर रही है कि चेटी कही से आ पहुँचती है और उदयन पद्मावती के शुभ विवाह के लिए कौतुक-माला गूँथने का आग्रह करती है। उस प्रसंग में वासवदत्ता के हृदय में भी सवेदना का स्रोत स्वगत शैली में फूट पड़ता है।^६ यह छोटा-सा प्रसंग अत्यन्त करुण एवं हृदय-द्रावक है। अतः ऐसी जटिल परिस्थितियों को रूप देने के लिए स्वगत की योजना होती है। ऐसी स्वगत-योजनाये मुखराम द्वारा या पात्र से एक ओर हट कर सामाजिकों के समक्ष प्रस्तुत की जाती है। अनएव भरत ने भी यह निर्देश दिया है कि स्वगत की योजना विचारपूर्वक होनी चाहिये।^७

अपवारितक

निगूँठ भाव से संयुक्त वचन ही अपवारितक होता है। इसमें पात्र अपना वक्तव्य (रहस्य) इस रीति से प्रस्तुत करता है कि वही पात्र उस वक्तव्य को सुन पाता है, जिसके लिए

१. ना० शा० २५।८६-८७, का० मा० वही, का० सं० २६-८०-८१, द० रू० १।३७।

२. सत्यहरिश्चन्द्र अंक १, पृ० ७, ८, ९ आदि प्रायश्चित्त, (प्रसाद)।

३. ना० शा० २५।८६-८९क।

४. स्वप्नवासवदत्तम्, अंक-३।

५. स्कन्दगुप्त, अंक १, पृ० २३-व। पृ० ८६, ४।१२३, चन्द्रगुप्त अंक १, पृ० ७१, ३।१३७।

६. वासवदत्ता—(आत्मगत) क्या मुझे यह भी करना होगा? आह! विजया कितने निर्दय हैं (चिन्ता में लीन)। स्वप्नवासवदत्तम्, अंक-३।

संक्षिप्त च तथोक्त प्रायशो नाटकादिषु ना० शा० २५ ८-९

वह प्रयुक्त हुआ है अन्य नहीं। अर्थात् उस वक्तव्य को अपवारित कर कहा जाता है ।

जनांतिक

कार्यवश प्रयोक्ता पात्र अपने वक्तव्य को इतने ही पात्रों को कहता है जो उसके मुँह के अधिकारी हैं, अन्य पार्श्वगत भी उसे नहीं सुन पाते हैं, ऐसा समझा जाता है। अपवारित और जनांतिक दोनों ही रंगमंच पर उपस्थित वृत्त से पात्रों के लिए अभाव्यता की दृष्टि से समान ही हैं, ऐसा कुछ आचार्यों का मत है, यह अभिनवभारती में स्पष्ट मालूम पड़ता है। परन्तु बहुत से आचार्यों ने इन दोनों की सीमाओं का भी निर्धारण किया है। उनकी दृष्टि में जो वृत्त एक के लिए ही गोप्य हो और बहुतों के लिए अगोप्य (प्रकाश्य) हो वह तो जनांतिक होता है। परन्तु जो वृत्त एक के लिए ही प्रकाश्य हो परन्तु अन्य सबके लिए गोप्य हो तो अपवारित होता है। वृत्त का कोई गूढ़ अंश जनांतिक शैली में पात्र के कर्ण-प्रदेश में अन्य पात्र द्वारा सूचित होता है। परन्तु पूर्ववृत्त का पुनः कथन इसी शैली में प्रयुक्त होता है कि पुनश्चित न होने पाए। आकाश-वचन, जनांतिक और आत्मगत पाठ्य का प्रयोग त्रुटिहीन रूप में होना उचित है। पाठ्यान्तर्गत वृत्त का सम्बन्ध प्रत्यक्ष, परोक्ष, अपने-आप या किसी अन्य से भी सम्भव है। जनांतिक और अपवारित का प्रयोग हाथ को व्यवहिन कर त्रिपताका शैली में होता है।^१

स्वप्न-वाक्यों का प्रयोग

नाटको में कथावस्तु के आग्रह से स्वप्न और मद की भी योजनायें होती हैं। भरत ने स्वप्नावस्था के प्रकृत रूप के अनुरूप ही उसके लिए विधान भी प्रस्तुत किया है। स्वप्न में उच्चरित वाक्य के अनुरूप हस्त-संचार का प्रदर्शन नहीं होना चाहिये। मुप्तावस्था में उच्चरित वाक्यों के द्वारा ही उसका अभिनय होना उचित होता है। मदस्वर के संचार, व्यक्त-अव्यक्त शब्दों में अतीत के वृत्त का पुनः कथन तथा पूर्व का अनुस्मरण ही स्वप्नावस्था में पाठ्य होता है।^२ भास के स्वप्नवासवदत्तम् में उदयन के स्वप्न की परिकल्पना भरत के निर्धारित नियमों के अनुरूप तथा जितनी भर्मस्पर्शी है उतनी ही रागोत्तेजक भी।^४

मूर्च्छा और मरण आदि की अभिनय-विधियाँ

भरत के अनुसार अत्यन्त शिथिल, करुण, धर्चर-युक्त गद्गद वाक्यों द्वारा मरण काल का, हिचकी और श्वास-प्रश्वास के आवेग द्वारा मूर्च्छा का अभिनय उचित होता है। ऐसी दारुण अवस्था में हाथ-पैर विक्षिप्त हो जाते हैं। व्याधिग्रस्त होकर मृत्यु होने पर शरीर अकड़ जाता है। विष-पान से मृत्यु होने पर शरीर और पाँव विक्षिप्त रहते हैं, अंग रह-रहकर फड़कते हैं। विष-पान से उत्तरोत्तर मृत्यु की ओर अग्रसर होने वाली सात दशाओं का रूप भरत ने प्रस्तुत किया

१. ना० शा० ८८६-८८६क। -

२. ना० शा० २५८६-६४, शा० द० १६१, ना० द० (यद्वृत्तमेकस्यैव बहूनामगोप्यं तज्जनांतिकम्) पृ० ३१, अ० सा० भाग ३, पृ० २८७।

३. ना० शा० ७४ ६५-६६ (वही)

४. पंचम अंक

है। प्रथम वेग में दुर्बलता, दूसरे में कम्प, तीसरे में दाह, चतुर्थ में विलल्लिका (लार का टपकना), पाँचवे में मुँह में फेन आना, छठे में ग्रीवा-भंग, सातवें में नितान्त जड़ता और आठवें में मरण का अभिनय होना उचित होता है। अल्प भाषण से कृशता, सर्वांग में कम्पन से कम्प, हाथ और शरीर को इधर-उधर फेकने से दाह, ऊपर की ओर एकटक देखने, वमन तथा अव्यक्त अधरो के उच्चारण से विलल्लिका, निःसंशता और निमेष द्वारा फेन शिर के कंधों पर गिर जाने से ग्रीवा-भंग, सब इन्द्रियो के निष्क्रिय होने से जड़ता, नयनों के नितान्त मूँद जाने से मरण का अभिनय होना है। वह व्याधि या विष के कारण भी हो सकता है।^१ इन सबमें प्रतीकात्मक अभिनय का प्रयोग होता है।

वृद्ध और बालक का अभिनय

गद्गद लड़खड़ाते वचन-विन्यास से वृद्ध का तथा अधूरे तुतलाते मीठे शब्दों के द्वारा बालक का अभिनय सम्पन्न होता है। अभिज्ञान शाकुन्तल में शाकुन्तला का बालक ऐसे ही तुतलाते वचनों का प्रयोग करता है।^२

पुनरुक्तता

नाट्य-प्रयोग के क्रम में पात्र यदि बबराहट, दोष, शोक और आवेगपूर्ण परिस्थितियों के अनुरोध से किन्हीं शब्दों का बार-बार प्रयोग करता है तो पुनरुक्ति दोष नहीं होता। प्रशंसा या दुःखपूर्ण परिस्थिति अथवा जिज्ञासा आदि के प्रसंग में उपयुक्त वचनों का भी दो-चार बार एक साथ प्रयोग उचित ही होता है। वहाँ भी पुनरुक्तता नहीं होती।^३ प्रतिज्ञायौगधरायण में उदयन के पकड़े जाने पर महासेन का विस्मय, इस पुनरुक्त शैली में अत्यन्त प्रभावशाली तथा भरत के नियमों के अनुरूप है।^४

शास्त्र और सत्त्व के अनुरूप अभिनय

भरत ने चित्राभिनय का उपसंहार करते हुए नाट्य-प्रयोग के लिए कुछ महत्त्वपूर्ण सिद्धान्तों का भी निर्देश किया है। भरत की दृष्टि से जो काव्य या प्रयोग पद-पद पर विकृत तथा 'सधि' आदि अंगों से हीन हो वहाँ शास्त्रानुमोदित अभिनय का प्रयोग उचित नहीं होता। जिन उत्तम भावों का विधान उत्तम पात्रों के लिए शास्त्र में किया गया हो उनका प्रयोग नीच पात्रों द्वारा नहीं होना चाहिये और तदनुसार नीच पात्रों के लिए प्रयोज्य अधम भावों का अभिनय उत्तम पात्रों द्वारा कदापि नहीं होना चाहिये। ऐसा होने पर नाट्य-प्रयोग का अपेक्षित प्रभाव नहीं पड़ता। पृथक्-पृथक् पात्रों के लिए निर्दिष्ट उत्तम, अधम भाव एवं रस का तदनुरूप प्रयोग होने पर ही नाट्य-प्रयोग में राग का सृजन होता है। इन मारी अभिनय-विधियों को सत्त्वातिरिक्तता से विभूषित करना उचित है। सत्त्व या मनोभाव की रागात्मक अभिव्यक्ति ही नाट्य-प्रयोग का

१ नृ० शा० २५।६७-११० (गा० ओ० सी०)।

२ वही २५।६६, वही।

३ वही २५।१११-११२

४ प्रतिज्ञायौगधरायण अंक २ पृ० ७७

इह अभिनयो के सत्वसयुक्त होने पर ही सम्भव हो पाती है ।^१

लोकात्मकता

तो लौकिक अभिनय विधियाँ और व्यवहार है उनका प्रयोग लोक-परम्परा को होना चाहिये । भरत की दृष्टि से नाट्य-प्रयोग के लिए लोक-परम्परा, वेद और शास्त्रों की ही प्रामाणिकता है । शब्द, छन्द, गीत आदि का प्रयोग तो शास्त्र से सिद्ध होना चाहिये । नाट्य तो लोकात्मक होने से लोक-परम्परा का अनुवर्ती होने पर ही सिद्ध हो पाता है । यद्यपि लोक में आचार-व्यवहार, विभिन्न वस्तुओं, व्यक्तियों और परिस्थितियों के प्रति प्रतिक्रिया की कोई सीमा नहीं है । शास्त्र तो यथावत् उसका निर्णय करने में आता है । अतः लोक-परम्परा को दृष्टि में रखकर सत्व और शील की उचित योजना करते हुए प्रयोग करना चाहिये ।^२

भरत ने चित्राभिनय के प्रसंग में आंगिक अभिनयों द्वारा भौतिक जगत् के पदार्थों, विभूतियों, मनोहर ऋतुओं और नदी एवं समुद्र आदि विविध रूपधारी विश्व-प्रकृति के लिए प्रतीक-विधान तो किया ही है, मनुष्य की मनोदशाओं और विविध अवस्थाओं के प्रति प्रतीक-विधान तो किया ही है, मनुष्य की मनोदशाओं और विविध अवस्थाओं के प्रति प्रतीक-विधान तो किया ही है, मनुष्य की मनोदशाओं और विविध अवस्थाओं के प्रति प्रतीक-विधान तो किया ही है । चिन्तन की मौलिकता यह है कि लोक-प्रचलित व्यवहारों तथा विविध परिस्थितियों में अंगोपांगों की प्रतिक्रियाओं का ऐसा यथातथ्य समन्वयात्मक रूप प्रस्तुत किया है जो नाट्य-प्रयोग के लिए भी उपयोगी है । यह ध्यातव्य है कि प्रयोग की परिकल्पना में शीलता को बहुत प्रथम दिया है और उसका संचार नाट्य में लोकानुवर्तित से ही होता है । तब की दृष्टि से नाट्य में वेद और अध्यात्म की अपेक्षा लोक ही प्रमाण है । अतः चित्रा-भिनय परिकल्पनाशील नाट्य-प्रयोग की विचित्र विधि है पर उसका आधार है लोक-जीवन तथा आंगिक प्रतिक्रिया ही ।

शा० २५।११३-१२४ (गा० ओ० सी०) ।

स्य लीला नियता गतिश्च रंगप्रविष्टस्य विधानतस्तु ।

व कुर्याद्विसुक्ता सत्त्वो यावन्मरंगात् प्रतिनिवृत्तः स ॥

ना० शा० २६।११० (का० मं०) ।

सिद्धमवेत् सिद्धं नट्यं लोकात्मकं तथा ।

। शीलाप्रकृतयः शीले नाट्यं प्रतिष्ठितम् ।

। त्सोक्तप्रमाणं हि विश्वं यः नाट्ययोनिसृजि

ना० शा० २५।१२१-१२३

नवम् अध्याय

नाट्य की रूढ़ियाँ

१. नाट्य-वृत्ति
२. नाट्य-प्रवृत्ति
३. नाट्य-धर्मी और लोक-धर्मी

2

1

2

2

2

2

2

2

2

2

नाट्य-वृत्ति

वृत्तियों का स्वरूप और परंपरा

नाट्य-प्रयोग में वृत्तियों का असाधारण महत्त्व है। भरत की दृष्टि से तो ये वृत्तियाँ नाट्य की माता हैं^१। नायक, नायिका, प्रतिनायक एवं अन्य पात्रों का कायिक, वाचिक और मानसिक व्यापार (चेष्टा) वृत्ति है। उसी वृत्ति से नाट्य में रसोदय होता है। आचार्य अभिनव-गुप्त की दृष्टि से कायिक, वाचिक और मानसिक चेष्टाएँ (वृत्तियाँ) समस्त जीवलोक में व्याप्त हैं। प्रवाह-रूप में ये सबमे संचरण करती हैं। परन्तु विशिष्ट हृदयावेश से युक्त ये त्रिविध (काय वाङ्मनस्) वृत्तियाँ नाट्य की उपकारिणी होती हैं। यह आवेश भी दो प्रकार का होता है, लौकिक और अलौकिक। लौकिक आवेश तो मुख-मुख-तारतम्य-कृत होने के कारण, आस्वाद्य नहीं होता। परन्तु अलौकिक आवेश तो हृदय के अनावेश की स्थिति में भी कवि या सामाजिक की तरह आवेशपूर्ण होता है। अतएव हृदय की सवेदना के अनुकूल होने के कारण चमत्कारकारी वह व्यापार विशेष रस का उपकरण हो जाता है।^२

आनन्दवर्धनाचार्य ने 'व्यवहार', भोज, राजशेखर और सागरनंदी ने 'विलास-विन्यास-क्रम' के रूप में वृत्ति का व्याख्यान किया है।^३ 'विलास' नाट्यशास्त्र के अनुसार अयत्नज नामक चेष्टा अलंकारों में से एक है। विलास में गति धीर, दृष्टि चित्र और वचन मधुरहास्य-युक्त हो

१ वृत्तयो नाट्य मातरः ।

२ यद्यपि कायवाङ्मनसा चेष्टा एव सहवैचित्र्येण वृत्तयः ताश्च समस्तलोकव्यापिन्योऽनिदं प्रथमता-
मृच्छाः प्रवाहेन वहन्ति । तथापि विशिष्टेन हृदयावेशेन युक्तावृत्तयो आश्चर्योपकारिण्यः । अ० ना०
भाग ३, पृ० ८७-८३ ।

३ चेष्टाविन्यासक्रम-वृत्ति का० मी० पृ० ६ मोज माग ७ पृ० ४५*

जाता है।^१ अतः इन आचार्यों की दृष्टि से मी काय, वाक् और मानसिक चष्टाओं का विशिष्ट व्यापार ही वृत्ति है। विश्वनाथ की दृष्टि से आगिकादि का व्यापार-विशेष ही वृत्ति है। उनके टीकाकार ने एक व्युत्पत्तिरूप अर्थ का भी संकेत किया है। उनकी दृष्टि में 'जिसके कारण नाट्य में रस वर्तमान हो' या 'रस का संचरण हो' वह वृत्ति होती है।^२ इन आचार्यों के मतानुसार नाट्य में यथार्थता, सजीवता और रसमयता के संचार के लिए काय, वाक् एवं मनो-व्यापारों का पात्रों द्वारा जो प्रदर्शन होता है, वही वृत्ति है। यही वृत्ति विभिन्न आचार्यों द्वारा वृत्ति, व्यवहार, चेष्टा और विलास-विन्यास क्रम आदि के रूप में व्यवहृत हुई है। निश्चय ही इस रूप में वृत्ति रसोदय का स्रोत होने से नाट्य की माता है। नायक आदि के काय, वाक् और मन के विशिष्ट विलासपूर्ण व्यवहार रूप वृत्ति द्वारा ही तो रसोदय होता है।

वृत्ति : काव्य की व्यापक शक्ति

वृत्ति नाम से भारतीय काव्यशास्त्र में अनेक काव्य-तत्त्वों का उल्लेख मिलता है। अभिधा, लक्षणा, तात्पर्य और व्यंजना आदि शब्द-शक्तियाँ भारतीय काव्य-शास्त्र में वृत्ति के रूप में ही प्रचलित हैं।^३ अलंकारशास्त्र की प्राचीन परंपरा के अनुसार अनुप्रास के लाटीय, ग्राम्य और छेक आदि भेद भी वृत्तियाँ ही हैं। भामह ने भी अनुप्रासों की व्याख्या के प्रसंग में इसका संकेत किया है।^४ उद्भट ने भामह द्वारा प्रतिपादित अनुप्रास के दो भेदों के स्थान पर तीन निम्नलिखित भेदों का वृत्ति के रूप में उल्लेख किया है—परुषा, उपनागरिका और ग्राम्या। इन तीनों वृत्तियों को वे निश्चित रूप से अलंकार मानते हैं, जिनका सबध रसानुकूल शब्द-चयन से है।^५ रुद्रट ने भी इन वृत्तियों को अलंकार के रूप में ही स्वीकार किया है। यद्यपि वे उद्भट की तीन वृत्तियों की तुलना में पाँच वृत्तियों को स्वीकार करते हैं—मधुरा, प्रौढ़ा, परुषा, ललिता और भद्रा।^६ उद्भट और रुद्रट के विवेचन से यह तो स्पष्ट है कि इन आचार्यों की दृष्टि से वृत्तियाँ मुख्यतः अनुप्रास अलंकार से संबंधित हैं। परन्तु किंचित् सबध वामन की रीति और आनन्दवर्द्धन के तीन गुणों से भी माना जा सकता है, क्योंकि उनके द्वारा भी कोमलता और परुषता का अभिधान होता ही है। इसी आधार पर लोचनकार ने रीति का पर्यवसान गुणों में ही माना है।^७ परदे महोदय की दृष्टि से वामन की रीति-कल्पना और आनन्दवर्द्धन की गुण-कल्पना का जो व्यापक क्षेत्र है उसमें उद्भट की वृत्ति का प्रसार नहीं हो सकता,^८ क्योंकि वे तो शब्दालंकार मात्र हैं।

१. ना० शा० २२।१५ (ना० ओ० सी०)।

२. सा० द० तर्कवागीश की टीका, पृ० ३५४।

तत्र वर्तते रसोऽनयेति व्युत्पत्तिः नायिकादि व्यापारविशेषो वृत्तिरिति वृत्ति लक्षणम्।

३. नैयायिकादयो यामेव वृत्तिमाहुस्तामेवालंकारिका शक्तिनाम्ना व्यपदिशन्ति। सा० द० की टीका, पृ० २६।

४. भामहः काव्यालंकार—२।५८।

५. उद्भट काव्यालंकार १, ५, ३७ ग्राम्या वृत्ति प्रशंसन्ति काव्येष्वाहुतद्वयः।

६. 'रुद्रट का० अलंकार अ० २। का १६।

७. रीतिः गुणैवेव पर्यवसायिता। ध्वन्यालोक लोचन, पृ० २३१।

८. But even then it can not be said that Udbhata's vrittis cover the same ground as the same functional value as the three vrittis of

वृत्ति और रीति

वृत्तियों के विवेचन के क्रम में हमारा ध्यान काव्यप्रकाशकार मम्मट द्वारा प्रतिपादित वृत्तियों के व्यापक रूप पर जाता है। वहाँ रीतियों और वृत्तियों का समीकरण करते हुए परुषा, उपनागरिका और कोमला आदि वृत्तियों का उल्लेख किया गया है। मम्मट ने निश्चित रूप से इन वृत्तियों का प्रतिपादन वामन की तीन रीतियों के स्थान पर किया है। मम्मट द्वारा प्रतिपादित वृत्तियाँ भी वामन की रीति-स्थानीय हैं, न कि अलंकार मात्र। उनकी दृष्टि से इन्हीं तीन परुषा, उपनागरिका और कोमला के स्थान पर वामन आदि आचार्यों ने वैदर्भी, गौडी और पांचाली आदि रीतियों को स्वीकारा है।^१ दण्डी ने रीति का वैदर्भी और गौडी का मार्ग के रूप में उल्लेख किया है।^२ मम्मट के अनुप्रास में रसानुकूल वर्णों का विन्यास होता है। वृत्ति नियत वर्णगत रस-विषयक व्यापार है। मम्मट की दृष्टि से वृत्ति और रीति दोनों एक ही हैं और रस के अनुग्राहक हैं। परन्तु वामन की दृष्टि से तो रीति रस के साधन ही नहीं, वे तो काव्य की आत्मा हैं, सिद्धि हैं।^३ इनके अतिरिक्त वृत्ति की प्रसिद्धि समासयुक्त सघटना के लिए भी है। यह समास-वृत्ति भी दो प्रकार की होती है—समस्ता और असमस्ता। समस्ता के अधिक, न्यून तथा मध्य। समास की दृष्टि से क्रमशः गौडीया, पांचाली और लाटीया ये तीन भेद भी होते हैं। समास-वृत्ति के प्रवर्तक आचार्य रुद्रट के अनुसार वृत्ति-रीति का पर्याय ही है।^४ वृत्ति और रीति के सम्बन्ध में आचार्यों के विचारों में विचित्र तर्क रहा है। राजशेखर ने तो रीति को 'वचन-विन्यास-क्रम' तथा वृत्ति को 'चेष्टा-विन्यास-क्रम' के रूप में मानते हुए दोनों की पृथक्ता स्थापित की है।^५ और आनन्दवर्द्धनाचार्य ने उद्भट द्वारा कल्पित परुषा और कोमला आदि वृत्तियों का शब्दाश्रित तथा भरत निरूपित कैशिकी आदि वृत्तियों का अर्थाश्रित वृत्ति के अन्तर्गत विवेचन किया है। परन्तु वृत्तियों को रमानुगुण मानकर ध्वनि में ही अन्तर्भाव कर लिया है। आनन्दवर्द्धन एवं अभिनवगुप्त की दृष्टि से उपनागरिक आदि शब्दाश्रित वृत्ति और कैशिकी आदि अर्थाश्रित वृत्ति परस्पर सन्निविष्ट हो काव्य और नाट्य में अपूर्व शोभा का सृजन करती हैं।^६

भरत-प्रतिपादित वृत्तियाँ

भरत ने नाट्यशास्त्र में जिस वृत्ति का विवेचन किया है, वह मुख्यतः नाट्य-प्रयोग के

Vamana or three Guna's of Anand Bardhan.

—S K. De, Sanskrit Poetics; Vol. 2, p. 58.

१. काव्यप्रकाश, सूत्र १०८-१११।

२. अस्त्यनेको गिरा मार्गं सूक्ष्मभेदः परस्परम्।

तत्र वैदर्भी गौडीयौ वर्णने प्रसृतान्तरौ का० भा० १४० (दृष्टी)

३. रसानुगतं प्रकृष्टोपन्यास अनुप्रास वृत्ति रसविषयो व्यापार का० प्र० ६

प्रसंग में उपयुक्त शब्दवृत्ति समासवृत्ति तथा अनुप्रासवृत्ति से यह सबका मिला है। इसका सबब नाट्य-प्रयोग के लिए अपेक्षित वाचिक, शारीरिक और मानसिक व्यापारों में है। इस वृत्ति को ही ध्वनिकार ने 'व्यवहार' और अभिनवगुप्त ने 'पुरुषार्थ साधक व्यापार' माना है। पुरुष अथवा नारी पात्र रगमच पर प्रस्तुत हो कायिक, वाचिक और मानसिक व्यापार करते हैं। वे सब व्यापारवृत्ति हैं। इसी व्यापार द्वारा रसानुभव भी होता है, अतएव वह रसानुग्राहक भी होता है।

वृत्तियों का उद्भव

नाट्यशास्त्र में प्राप्त प्राचीन कथा के अनुसार विष्णु और मधु-कैटभ में द्वन्द्व-युद्ध हुआ और उसमें वाणी, अंग और मन के विभिन्न व्यापारों का जैसा प्रदर्शन हुआ, उनसे ही चारों वृत्तियों का उद्भव हुआ।

भगवान् विष्णु शेष-पर्यंक पर सोये थे। वीर्यबल से उन्मत्त मधु और कैटभ नामक असुरों ने भगवान् को युद्ध के लिए बार-बार ललकारा। दोनों अपने विशाल बाहुओं को मलते हुए, जानु और मुष्टियों से भगवान् विष्णु के साथ युद्ध करने लगे। युद्ध करते हुए वे कठोर और निरस्कार-पूर्ण वचनों का उच्चारण इतने वेग से कर रहे थे कि समुद्र भी काँप उठे। ब्रह्मा इस शरीर और वाग्-युद्ध के साक्षी थे। उनकी पुरुष वाणी सुन उन्होंने नारायण से पूछा—भगवन् ! भारती वृत्ति वाणी से ही प्रवृत्त होती है क्या? नारायण ने कहा—ब्रह्मन्, नाट्य-क्रिया के लिए ही मैंने भारती वृत्ति की रचना की है। युद्ध-विशारद दैत्यों से द्वन्द्व-युद्ध करते हुए हरि ने पादन्यासों को धरती पर बार-बार बल देकर रखा। भूमि पर अधिक भार होने से (भारती) वाक्य भूमिष्ठा 'भारती' वृत्ति हुई। शार्ङ्ग धर नामक धनुष के वीर-गोचित रीति से बुद्धिपूर्वक संचालन करने से 'सात्वती' हुई। विष्णु के विचित्र अंगहारों तथा लीलापूर्ण चेष्टाओं के द्वारा केशपाश के समयन से 'कैशिकी' तथा वेग, उत्साह, उद्धत चारियों के योग तथा विलक्षण द्वन्द्व युद्धों से 'आरभटी' नामक वृत्ति का उद्भव हुआ।^१ इस पौराणिक कथा की परम्परा में ही रामायण और कूर्मपुराण में नारायण और मधुकैटभ के संघर्ष की कथा का उल्लेख लवणासुर-शत्रुघ्न युद्ध के प्रसंग में किया गया है। रामायण की कथा के अनुसार मधुकैटभ के नाश के लिए नागयण ने विशेष प्रकार के धनुष की रचना की थी।^२

वृत्तियों के स्रोत वेद

नाट्य के उद्भव और विकास के विवेचन के सम्बन्ध में भरत एवं अन्य प्राच्य एवं

१. भूमि संयोगसंस्थानैः पादन्यासैः हरेस्तदा ।
अतिभारोऽभवद्भूमेः भारती तत्र निर्मिता ।
वर्णितैः शार्ङ्गधनुषै तीक्ष्णैः दीप्ततरैरथ ।
सत्त्वाधिकैरसंभ्रान्तैः सात्वती तत्र निर्मिता ।
विचित्रैरङ्गहारैस्तु देवो लीलासमन्वितैः ।
बन्धं यच्छिखायाश कैशिकी तत्र निर्मिता ।
संरम्भा वेगबहुलैः नानाचारी समुत्थितैः ।
निबुद्ध क्रूरैश्चित्रैस्त्वं ना आरभटी तत्र

ना० शा० २० २ १५

२ ना० शा० ७ ६६ २७

पाश्चात्य आचार्यों की समीक्षा के सदृश मे हम यह स्थापित कर चुके है कि नाट्य के उद्भव मे वेदों का दायित्व आशिक रूप से स्वीकार किया जा सकता है। यहाँ भरत ने वृत्तियों के उद्गम के क्रम मे पौराणिक परम्परा के अतिरिक्त वैदिक स्रोत की भी कल्पना की है। उनकी दृष्टि ने भारती वृत्ति (सवाद-प्रधान) ऋग्वेद से, सात्वती वृत्ति (मनोव्यापार एव अभिनय-प्रधान) यजुर्वेद से, कैशिकी वृत्ति (गीतवाद्य-प्रधान) सामवेद से और आरभटी अथर्ववेद से उत्पन्न हुई।^१

वृत्तियों के प्रेरक शिव और पार्वती

वृत्तियों के उद्भव के रूप मे वैदिक और पौराणिक परम्पराओं के अतिरिक्त एक और परम्परा का उल्लेख नाट्यशास्त्र मे मिलता है।^२ उसके अनुसार नाट्यशास्त्र में प्राप्त वाक्-प्रधान, पुरुष-प्रयोज्य सम्कृत-पाठ्य-युक्त भरतो ने अपने नाम से ही भारती वृत्ति प्रचलित की। नाट्योत्पत्ति की कथा के प्रसंग में यह भी उल्लेख मिलता है कि भरत ने तीन वृत्तियों का प्रयोग तो स्वयं किया परन्तु कैशिकी के प्रयोग की प्रेरणा उन्हें शिव के नृत्त अगहार-नपन्त, रसभाव क्रियात्मक, सुखचिपूर्ण वेशभूषा से अलंकृत और शृंगार-रसात्मक नृत्य से मिली। कैशिकी मे शृंगार रस की प्रधानता के कारण उसका प्रयोग बिना स्त्रियों के सम्भव ही नहीं था। अतएव भरत के अनुरोध पर ब्रह्मा ने नाट्य और चेष्टा अलंकारों मे चतुर मंजुकेशी, सुकेशी और मिथ-केशी आदि अप्सराओं को नाट्य मे कैशिकी के प्रयोग के लिए भरत को दिया।^३ नाट्यशास्त्र मे वृत्तियों के उद्भव की ये चार परम्पराएँ उपलब्ध हैं। नागायण-मधुकैटभ-युद्ध, चारों वेदों से चार वृत्तियों का ग्रहण, भरतो के नाम से भारती का उद्भव, शिव द्वारा कैशिकी का प्रयोग और स्वयं भरत द्वारा गेप वृत्तियों का प्रयोग ये विभिन्न परम्पराएँ मंगृहीत हैं। शारदातनय के भाव-प्रकाशन मे नाट्यशास्त्र में उपलब्ध वृत्ति-संबन्धी परम्पराओं के अतिरिक्त एक और भी परम्परा का विवरण दिया गया है। वह भी किसी परम्परागत आचार्य के आधार पर ही है। उसमे शिव-पार्वती का नृत्य देखते हुए ब्रह्मा के चारों मुखों से चारों वृत्तियों के उद्भव की भी एक परिकल्पना की गई है।^४

वृत्तियाँ : नाट्य की मातृरूपा

नाट्योत्पत्ति मे चारो वेदों और प्रधान देवों के योग की परिकल्पना की गई है, तो नाट्य-माता वृत्ति के लिए उसी प्रकार की परिकल्पना करना अस्वाभाविक नहीं है। परन्तु इन परम्पराओं के विश्लेषण से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि नाट्य-प्रयोग-काल मे पात्रों का कायिक, वाचिक और सात्त्विक (मानसिक) व्यापार होता है, वही वृत्ति है। नि सन्देह उनके द्वारा ही रसोदय भी होता है। अतएव भरत ने उन्हें नाट्यमाता का सम्मानपूर्ण नाम देकर उचित ही

१. ऋग्वेदाद् भारती क्षिप्ता यजुर्वेदाच्च सात्वती।

कैशिकी सामवेदाच्च शेषा चाथर्वशादपि। ना० शा० २०।२५ (गा० श्रौ० सी०)।

२. स्वनामधेयै भरतैः प्रयुक्ता सा भारती नाम भवेत् वृत्तिः। ना० शा० २०।२६।

३. दृष्ट्वा मया भगवतो नीलकण्ठस्य नृत्यतः।

कैशिकी श्लक्ष्णनेपथ्या शृङ्गाररससंभवा। ना० शा० १।४५।

४. अपरे तु नाट्यदशनसमये वदनेभ्यः

शृङ्गारादि चतुर्भ्य सहिता वृत्ती य मा० प्र० ५० १२

किया है प्रयोग-नाल में इन व्यापारों या व्यवहारों के बिना रसोदय की परिकल्पना भी नहीं की जा सकती। अतः वृत्तियाँ नाट्य की माता सही अर्थों में हैं।

भरत-निरूपित वृत्तियाँ

भरत के अनुसार वृत्तियों के चार प्रकार हैं—भारती, सात्वती, कैणिकी और आर-भटी। ये चारो वृत्तियाँ यद्यपि प्रधान अंश की दृष्टि से एक-दूसरे से पृथक् होती हैं परन्तु ये एक-दूसरे से संबलित भी होती ही हैं। वाचिक, मानसिक और शारीरिक चेष्टाएँ परस्पर मिलकर ही एक-दूसरे को पूर्णता और प्रकाशन देती हैं। शारीरिक चेष्टा भी सूक्ष्म मानसिक चेष्टा और वाचिक चेष्टाओं से व्याप्त रहती है।^१ वाक्यपदीय के अनुसार मनुष्य की कोई ऐसी अनुभूति (प्रत्यय) नहीं है जिसका शब्द अनुगमन न करता हो। समस्त 'ज्ञान' शब्द से अनुविद्ध रहता है।^२ अतः नाट्य-प्रयोग काल में कोई भी नाट्य-क्रिया रसोपयोगी लालित्य से शून्य नहीं होती। प्रत्येक वाचिक चेष्टा में मानसिक और शारीरिक चेष्टा का योग परस्पर उपकारक रूप में वर्तमान रहता ही है। परन्तु कहीं पर किसी चेष्टा-विशेष की प्रधानता होने के कारण ही उस वृत्ति-विशेष का नाम होता है। अभिनवगुप्त के इस मत से नाट्यदर्पणकार भी सहमत हैं। उन्होंने भी इस नाट्य-प्रयोग के तथ्य का समर्थन किया है कि चार वृत्तियाँ किसी एक वृत्ति के प्रधान होने के कारण ही होती हैं, नहीं तो अनेक व्यापारों से मिलता हुआ 'वृत्तितत्त्व' एक ही है, क्योंकि नाटक या प्रबन्धादि में कोई भी वृत्तितत्त्व दूसरी वृत्तियों के योग के बिना निष्पन्न हो ही नहीं सकता। यहाँ तक कि विदूषक भी यदि हास्यपूर्ण या असभ्य आचरण का प्रदर्शन करता है, तो वह भी बुद्धिपूर्वक ही करता है। अतः वृत्तियाँ परस्पर संबलित होने पर भी अंश-विशेष की प्रधानता होने पर चार प्रकार की होती हैं। नाट्यदर्पणकार अनभिनेय काव्य में वृत्तियों की स्थिति स्वीकार करते हैं, क्योंकि कोई भी वर्णनीय काव्य व्यापार-शून्य नहीं होता।^३

भारती

यह पाठ-प्रधान वाग् वृत्ति, पुरुष-प्रयोज्य एवं संस्कृत-पाठ-युक्त होती है तथा स्त्री-पात्रों से रहित होती है। भरतो या नटों के वाग्-विन्यास तथा उसके नाम के कारण यह भारती वृत्ति हुई। भारती वृत्ति वाग्-व्यापारात्मक होने के कारण सर्वत्र वर्तमान रहती है। चारो वृत्तियों में भारती वृत्ति की प्रधानता मानी गई है। किसी भी भाव या परिस्थिति का आंगिक या मानसिक चेष्टाओं द्वारा प्रदर्शन वाचिक चेष्टा से ही पूर्ण हो पाता है। भरत के इस मत से धनंजय, विश्वनाथ आदि प्रायः सब आचार्य सहमत हैं कि यह वृत्ति पुरुषप्राय और संस्कृत पाठ्ययुक्त हो। आचार्य

१. (वाङ्मनः कायचेष्टाशेषो) नह्यो कोऽपि कश्चिच्चेष्टाशोऽस्ति । कायचेष्टा अपि हि मानसीभिः सूक्ष्माभिश्च वाचिकीभिश्चेष्टाभिव्याप्यन्तएव । अ० भा० भाग ३, पृ० ६१ ।

२. न सोऽस्ति प्रत्ययो लोके यः शब्दानुगमादृते ।

अनुबिद्धमिह शानं सर्वं शब्देन भासते । वाक्यपदीय १।१२४ ।

३. मानसैः वाचिकैश्च व्यापारैः संभिधन्ते । शब्दोल्लिखितं मनः प्रत्ययं विना रंजकस्य काव्यव्यापारपरिस्पदस्याभावात्

तेनाभिनेयेऽपि काव्ये वृत्तयो मन्वन्त्येव न हि व्यवहारग्न्ये किंचिद् वर्णनीयं मस्ति

कुम्भ के अनुसार भारती में सब वाचिक अभिनय वृत्तमान रहते हैं और वप्रदास के अनुसार भारती में वाग्देवी भारती ही अन्तर्हित रहती है।^१

भारती के अंग

सर्वत्रव्यापी वाग्-व्यापार रूपा भारती के चार अंग हैं—प्ररोचना, आमुख, वीथी और प्रहसन ।

प्ररोचना—पूर्वरंग का अंग है। विजय, मंगल, अभ्युदय एवं पाप-प्रशमनयुक्त वाणी नाट्यारम्भ में प्रयुक्त होने पर प्ररोचना होती है। प्ररोचना द्वारा ही प्रस्तोता पात्र काव्य का उप-क्षेपण हेतु और युक्तिपूर्वक करता है।^२ जब नटी विदूषक या परिपाश्विक आदि प्रयोक्ता पात्र सूत्रधार के साथ श्लिष्ट, वक्रोक्ति और प्रत्युक्ति शैली अथवा स्पष्टोक्ति के माध्यम से सवाद की योजना करते हैं वही **आमुख** होता है। आमुख का नाम प्रस्तावना भी है।^३ नाट्य-प्रयोग के सभारम्भ की विविध शैलियों की दृष्टि से आमुख या प्रस्तावना के पाँच भेद होते हैं :

उद्घात्यक, कथोद्घात, प्रयोगातिशय, प्रवृत्तक और अवगलित ।

उद्घात्यक द्वारा भावी काव्यार्थ का सूचन होता है। अप्रतीत अर्थ की प्रतीति के लिए अन्य पदों की योजना होती है वहाँ उद्घात्यक होता है। सूत्रधार द्वारा प्रयुक्त 'चन्द्र' (ग्रहण) शब्द में चाणक्य 'गुप्त' को जोड़कर 'चन्द्रगुप्त' यह प्रतीतार्थता प्रदान करता है।^४ कथोद्घात वहाँ होता है जहाँ सूत्रधार द्वारा प्रयुक्त वाक्य या वाक्यार्थ के सूत्र के सहारे किसी पात्र का प्रवेश होता है। चन्द्रगुप्त के प्रथम अंक में सिंहरेण के 'विस्फोट' शब्द का सूत्र पकड़ आंभीक प्रवेश करता है।^५ एक ही प्रयोग के माध्यम से दूसरे प्रयोग का आरम्भ हो जाता है वहाँ प्रयोगातिशय होता है। भास के चारुदत्त में सूत्रधार के प्रयोग के द्वारा विदूषक का रंगमंच पर प्रवेश होता है।^६ ऋतु आदि की वर्णना के माध्यम से ही जहाँ प्रयोग प्रवृत्त हो वहाँ प्रवृत्तक होता है। वेणी-सहारे नाटक में शरद्-वर्णन के माध्यम से प्रयोग का आरम्भ होता है।^७ एकत्र समावेश होने पर सादृश्य आदि के आधार पर अन्य का प्रयोग हो जाता है तो अवगलित होता है। शाकुन्तल में मनोहारी गीतराग की प्रशंसा के सादृश्य के द्वारा सूत्रधार ने मृगया-विहारी दुष्यन्त को रंगमंच

१. या वाक् प्रधाना पुरुषा प्रयोज्या ।

स्त्रीवर्जिता संस्कृत पाठयुक्ता ।

स्वनामधेयैर्भरतैः प्रयुक्ता ।

सा भारतीनाम भवेत्त वृत्तिः । ना० शा० २०।२६, ङ० ६० ३३, सा० द० ६।१४, भ० को० पृ० ८६१ ।

२. ना० शा० २०।२८-२९ (गा० ओ० सी०) ।

३. ना० शा० २०।३०-३१ (गा० ओ० सी०) ।

४. मुद्राराक्षस, प्रथम अंक ।

५. चन्द्रगुप्त, प्रथम अंक, पृ०-१ (प्रसाद) ।

६. चारुदत्त, अंक १ ।

७. चन्द्रगुप्त, अंक १, पृ० १ ।

सत् पत्न्या मधुरगिरिः प्रसाधिताशा महोद्धतारंभाः

निपतति य तस्मात् कालवशान्मेदिनी पृष्ठ वेणीसहारे १ ६

पर प्रस्तुत किया है ।

आमुख या प्रस्तावना के अगो मे स किसी एक के द्वारा अथ-भुक्ति-पूण आमुख का प्रयोग अपेक्षित है । परन्तु भरत ने यह स्पष्ट निर्देश किया है कि आमुख या प्रस्तावना मे पात्र अल्प हो । प्राप्त नाटको मे आमुख का प्रयोग भी प्राय इमी रूप मे देखा भी जाता है । नटी-सूत्रधार या सूत्रधार-परिपाश्विक ये कुछ ही पात्र प्रस्तावना को प्रस्तुत करते है ।^१

सात्त्वती

सत्त्व-प्रधान मानसिक व्यापारो की प्रधानता होने पर सात्त्वती वृत्ति होती है । इस वृत्ति मे आरभटी के छल, प्रपञ्च और माया आदि की प्रधानता के विपरीत न्याय-युक्त शूरता और त्याग आदि का योग होता है । एक ओर उत्कट हर्ष का प्रकाशन दूसरी ओर शोक का सहरण होता है । नाट्य-प्रयोग-काल मे विविध वाक्यो के प्रसंग मे वाचिक और आगिक अभिनयो के साथ ही सत्त्व या मनोव्यापार की अधिकता होने पर सात्त्वती वृत्ति होती है । इसमे वीर, अद्भुत और रौद्र रसों की प्रचुरता रहती है । अतएव शृंगार, करुण और निर्वेद निरस्त हो जाते है । उद्धत प्रकृति के पुरुष पात्रो की अधिकता रहती है, अतएव एक-दूसरे को वे आघर्षित भी करते रहते हैं ।^२ सात्त्वती के भी चार भेद निम्नलिखित है—

उत्थापक, परिवर्तक, संलापक और संघात्य ।

मनोभावों का उत्थान जिस व्यापार के द्वारा होता है, वह 'उत्थापक' होता है । उत्थान के द्वारा आरभ किये हुए कार्यों को कार्यवश छोड़कर अन्य कार्यों को जब पात्र करता है तो वही 'परिवर्तक' होता है, क्योंकि इसमे कार्य-व्यापार का परिवर्तन होता है । आघर्षण (तिरस्कारपूर्ण वचन) या विना आघर्षणा के ही जब तिरस्कार एव अपमानपूर्ण वाक्यो की योजना होती है तो 'संलापक' होता है । मन्त्र-शक्ति, वाक्-शक्ति, दैववश अथवा आत्मदोष से शत्रु का सधान होने मे 'संघात्य' होता है ।^३

कैशिकी

मनोहर सुकुमार वेषविन्यास से विचित्र, स्त्री-पात्रो से युक्त, नृत्य-गीत से सरस और स्त्री एवं पुरुष के कामभाव से समृद्ध शृंगार रसात्मक व्यापार ही कैशिकी वृत्ति होती है ।^४ कैशिकी शब्द का व्युत्पत्ति-लभ्य अर्थ भी इस वृत्ति की मनोहारिता का सकेत करता है । स्त्रियो के शिर के केशो द्वारा किसी क्रिया का सपादन नही होना, परन्तु केशो के द्वारा उनका सहज सौन्दर्य और भी समृद्ध हो उठता है । आचार्य वेम के जिन नाट्य-व्यापारों द्वारा सौन्दर्य और

१ तवास्मि गीतरागेण हरिणा प्रसमं हृतः ।

एष राजेव दुष्यन्तः सारगेयातिरहसा । अ० शा० १५

तथा—ना० शा० २०।२७-३७ (गा० ओ० सी०); द० रू० ३।५-११; सा० द० ६।१६-२० ।

२ ना० शा० २०।३२ (गा० ओ० सी०) ।

३. वही, २०।४१-४३ ।

४ ना० शा० २०।४४-५१ (गा० ओ० सी०) ।

५ या श्लक्ष्ण नेपथ्य विशेष चित्रा स्त्रीसंयुता या बहूनृतगीता ।

कामोपभोग प्रमोपचारा वा कैशिकी

ना० शा० १० ४६

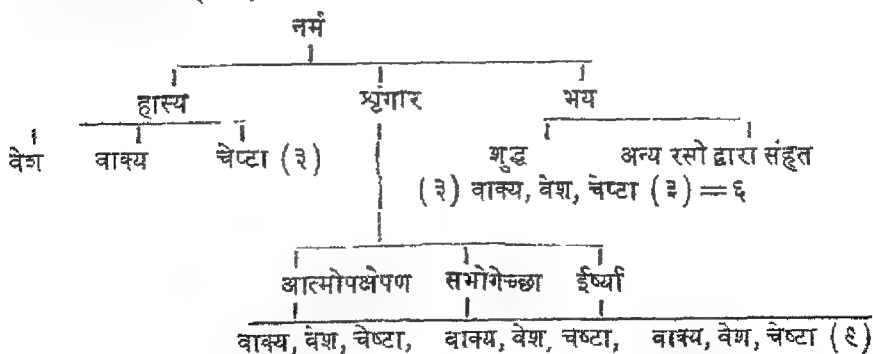
लालित्य का प्रसार होता है, व कशिकी हाती हैं। नाट्यव्यवस्थाकार ने भी उसी परंपरा में 'केशी वाली' इस अर्थ की परिकल्पना करते हुए स्त्रियों की ललित व्यवहार-युक्त वृत्ति को केशिकी वृत्ति के रूप में स्वीकार किया है।^२

केशिकी वृत्ति की प्राणरूपता

आचार्य अभिनवगुप्त के अनुसार यह वृत्ति सौन्दर्य एवं वैचित्र्याधायक होने के कारण शृंगार के अतिरिक्त वीर आदि रसों में भी प्राण-रस के रूप में वर्तमान रहती है।^३ डॉ० बी० राधवन के अनुसार इस वृत्ति में प्रवृत्ति और रीति दोनों का योग होता है। भरत के अनुसार दाक्षिणात्य प्रवृत्ति सुकुमार वेष-प्रधान होती है। दाक्षिणात्यों में गीत, वाद्य और नृत्य की बहुलता रहती है। 'केशिकी श्लक्षण नेपथ्या' तथा 'गीत-वाद्य-नृत्य-प्रधान' रीति है ही। प्रवृत्ति तो बहुत ही व्यापक है। इसमें तो वेश, आचार और वार्ता का समाहार होता है। आचार और वार्ता तो इतने व्यापक हैं कि इसके अन्तर्गत तो सब लोकआचार और लोक-व्यवहारों का अन्तर्भाव होता है।^४

केशिकी के चार अंग

केशिकी के निम्नलिखित चार अंग हैं—नर्म, नर्मस्फुज, नर्मस्फोट और नर्म-गर्भ। नर्म के तीन आधार हैं—शृंगार, विशुद्ध हास्य और वीररस को छोड़ कोई अन्य रस। इसमें ईर्ष्या और क्रोध की बहुलता, उपालभ वचन, आत्मनिंदा तथा विप्रलम्भ की योजना होती है।^५ नर्म के लिए तीसरा आधार भय को स्वीकार किया गया है तथा वेश, वाक्य और चेष्टा आदि के आधार पर नर्म के निम्नलिखित अट्ठारह भेदों की परिकल्पना की गई है।



१. सौन्दर्यजीविता या सा वृत्तिर्गवति कैशिकी । वेम (म० को०)

२. ना० द० ३ । सूत्र १६१ पर विवृत्ति ।

३. रौद्रादि रसाभिव्यक्तावपि कर्त्तव्यायां योऽभिनय उपादीयते सोऽप्यनुप्रास वलनावर्तनाद्यात्मक सुन्दरवैचित्र्यस्याभिप्रेत्या दुःश्लिष्टोऽश्लिष्टएव वा न रसाभिव्यक्ति हेतुः भवतीति सर्वत्रैव कैशिकी प्रायः । शृंगाररसस्य तु नामग्रहणमपि न तथा विना शक्यम् ॥ अ० भा० भाग १, पृ० २२ ।

४. Therefore, it is that we find the inclusion of graceful dress—Slaksna^१ Nepathys—which is Pravritti (Daksinatya) as a part of the definition of Kaishiki Vritti —Bhoja's S. R. Pr. p- 26-

५. ना० श० २० ५७-५८ (ना० भो० सी

नर्म के द्वारा शिष्टजनों के हृदय का आवर्जन होता है। यह कही मान, कही हास्य, कही शृंगार-जनक हास्य, कही भयजनक हास्य और कही पूर्वनायिका के भय के कारण नर्म अनेक रूपों में परिलक्षित होता है। सागरनदी ने हास, ईच्छा और भय के अनुसार तीन भेदों की परिकल्पना की है। शृंगारोद्दीपक, विलासपूर्ण परिहास हास्याश्रित होता है। छिपी रहने पर भी नायिका कुसुमों से प्रहार करती हुई नायक के दर्शन के लिए आती है, तो ईच्छाश्रित नर्म होता है।

नर्म-स्फुर्ज (स्फुञ्ज) कैशिकी का दूसरा अंग है। प्रेमी-प्रेमिकाओं के प्रथम मिलन की मधुवेला में वेश, वाक्य और चेष्टा आदि के द्वारा प्रेमभाव का उद्बोधन होता है। परन्तु अवसान में पूर्व-नायिका-कृत भय बना रहता है। रत्नावली में उदयन और सागरिका का मिलन वासव-दत्ता के विघ्न से व्याप्त है।^१ स्फुर्ज विघ्नवाचक है।

नर्म-स्फोट—विविध भावों के किञ्चित्-किञ्चित् अंश से भूषित होने पर असमग्र (विशेष) रस का सृजन होता है तो नर्म स्फोट होता है। इसमें भय, हास, हर्ष, रोषादि के माध्यम से नर्म (शृंगार) का विलक्षण प्रस्फुटन होता है। परन्तु सागरनदी एवं शिगभूपाल के अनुसार तो अकाण्ड (अनवसर) ही प्रेमी-प्रेमिकाओं के सभोग-विच्छेद होने पर नर्म-स्फोट होता है। भरत की परिभाषा से इन आचार्यों द्वारा उद्धृत परिभाषाएँ पर्याप्त भिन्न हैं। 'असमग्राक्षिप्त रस' से अभिनवगुप्त ने कल्पना की है, अन्य रसों में शृंगार की प्रधानता के कारण उसका चमत्कार और उत्लास-कृत प्रस्फुटन होता है, परन्तु इन आचार्यों की दृष्टि में वह अनवसर ही सभोगविच्छेद होता है। अतः विघ्न रूप होने के कारण तो नर्म-स्फुर्ज के निकट का ही है।^२ **नर्म-गर्म**—वन समागम के लिए शृंगारोपयोगी रूप शोभा समन्वित हो कार्यवश प्रच्छन्न रूप से नायक व्यवहार करता है वह नर्म-गर्म होता है। ये सब प्रसाधन और साज-सज्जा आदि प्रच्छन्न रूप से सपन्न होते हैं, क्योंकि यह नर्म-शृंगार कार्य-गर्म-स्थित ही रहता है।

कैशिकी वृत्ति के इन चार अंगों के वेश, वाक्य और चेष्टा इन तीन भेदों के क्रम में कुल भेद बारह होते हैं। परवर्ती आचार्यों में धनजय, शिगभूपाल और सागरनदी ने केवल नर्म-गर्म के ही अष्टारह भेद स्वीकार किये हैं। परन्तु नाट्यदर्पणकार ने कैशिकी के प्रधान भेदों में केवल नर्म-गर्म का ही उल्लेख किया है।^३ यह वृत्ति मनुष्य की सुकुमार वेशभूषा, कोमल शृंगार-भाव तथा गीतवाद्य-नृत्य प्रधान होने के कारण नाटकों में बहुत लोकप्रिय रही है। यो सामान्य रूप से सब रसों में प्राण-रस के रूप में यह वर्तमान रहती है, क्योंकि उद्धत कार्यों में भी एक सहज लालित्य होता ही है। शिव-पार्वती-नृत्य की परंपरा से उद्भूत होने के कारण स्वभावतः इसका सम्बन्ध पार्वती के लास्य नृत्य से कल्पित किया जाता है।

आरभटी

आरभटी वृत्ति में वीरों के क्रोधावेग, कपट प्रपंचना छल दम्भ-प्रदर्शन असत्य-भाषण

१ ना० शा० २० ५६ (गा० जो० सी० सा० द० ६ १४७ द० रू० २ ५१ क ना० ल० को० प०

युद्ध का नियमोल्लेखन, उद्भ्रान्त चेष्टा, बधन और वधादि की प्रधानता रहती है। आरभटी वृत्ति सौन्दर्य एवं लालित्य के विपरीत होने के कारण कौशिकी के विपरीत है, और 'न्यायवृत्त' के प्रतिकूल होने के कारण सात्वती वृत्ति के भी विपरीत ही है। आरभटी यह नाम भी नितान्त अन्वर्थ है। 'आरभट' अर्थात् उत्साहपूर्ण योद्धाओं के गुण जिस वृत्ति में वर्तमान हो वह वृत्ति 'आरभटी' होती है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र की दृष्टि से 'आर' का अर्थ होता है 'चाबुक', जो भट या योद्धा चाबुक के समान हो। जिस वृत्ति में ऐसे योद्धाओं या भटों की बहुलता होती है, वह आरभटी होती है।^१ कुभ और विप्रदास ने इसी रूप में शत्रुओं के परस्पर युद्ध-सघर्ष की प्रबलता के कारण आरभटी वृत्ति की अन्वर्थता का प्रतिपादन किया है।^२ यह आरभटी वृत्ति कायिक, वाचिक और मानसिक सब प्रकार के अभिनयों से संपन्न होती है। यह भी नाट्य के लिए बहुत उपयोगी होती है क्योंकि इसमें अभिनय की सब विधियों का प्रयोग होता है। आरभटी वृत्ति के चार अंग हैं—संक्षिप्त, अवपात, वस्तुस्थापन और सफेद।

संक्षिप्त : आचार्यों की विभिन्न मान्यताएँ

'संक्षिप्त' में प्रयोजनवश पुस्तविधि की सहायता से कुशल शिल्पियों द्वारा विचित्र वस्तुओं का उत्थापन होता है। इसमें मिट्टी, वाँस के पत्ते और चमड़े आदि के संयोग से विचित्र नाट्योपयोगी वस्तु की रचना होती है। उदयन-चरित में वाँस का बना हाथी, बालरामायण की पुस्तलिका और रामाभ्युदय में राम के मायाशिर की रचना 'संक्षिप्त' के ही उदाहरण हैं।^३ धनजय, विश्वनाथ और शिगभूपाल ने संक्षिप्त की एक दूसरी परिभाषा भी प्रस्तुत की है। उनके अनुसार नाट्य-प्रयोजनवश एक नायक के स्थान पर दूसरे नायक का स्थान-ग्रहण अथवा नायक की मनोवृत्ति में परिवर्तन होना भी 'संक्षिप्तक' ही होता है। बालि के स्थान पर मुग्धिव या रावण के स्थान पर विभीषण का राज्याभिषेक एवं परशुराम की उद्धत प्रवृत्ति के स्थान पर शान्त प्रवृत्ति का होना भी 'संक्षिप्तक' ही है। भरत एवं अन्य आचार्यों की परिभाषाओं में यह स्पष्ट अन्तर है कि भरत पुस्तविधि द्वारा प्रस्तुत विचित्र मायापूर्ण रचना को 'संक्षिप्त' मानते हैं और परवर्ती आचार्यों की परिभाषाओं में नायको की मनोवृत्ति में परिवर्तन या स्थान-ग्रहण को 'संक्षिप्त' माना गया है।^४

अवपात

भय, हर्ष, क्रोध, प्रलोभन, वित्तिपात, सन्नम, आचरण के कारण क्षिप्रता से पात्रों के प्रवेश का और निष्क्रमण होने पर 'अवपात' होता है।^५ राम-परशुराम-युद्ध के अवसर पर घबराहट और चिन्ता के कारण दशरथ का बार-बार रगमच पर प्रवेश और निष्क्रमण 'अवपात' ही

१. ना० शा० २०।६४-६६ (गा० ओ० सी०), आरेख प्रतीपकेन तुल्या भटा उद्धता पुत्र्या आरभटाः ।

ना० ६० ३ । सूत्र १६२ पर विवृत्ति ।

२. म० को०, पृ० ७६६ ।

३. ना० शा० २०।६८ ।

४. पूर्वनेतृविश्वत्यान्ये नेत्रन्तरपरिग्रहः । द० रू० २।५८, सा० द० ६।१३६, र० सु० १।२४३ ।

पूर्वनायक नाशेना पर नायकसंभव संक्षिप्तकः । ना० ल० को० १३६५-६ ।

५. ना० शा० २० ६६ गा० आ० सी०)

है क्योंकि पात्र इसमें उतरते हैं, इसीलिए अवपात यह नाम भी अवयव है। अवपात और 'विद्वज्' दोनों एक ही हैं। अवपात में कायिक, मानसिक और वाचिक अभिनयो का बड़ा ही प्रभावकारी समन्वय होता है। परवर्ती आचार्यों ने भी 'अवपात' की परिभाषा भरत के अनुसार ही प्रस्तुत की है।^२

वस्तुत्थापन : सर्व रस का समासीकरण

'वस्तुत्थापन' में स्थायीभाव एवं व्यभिचारी भावों को समाहार रूप में प्रस्तुत किया जाता है। अग्निकाण्ड आदि उपद्रव या उसके बिना भी इसका प्रयोग होता है।^३ धनजय, शिगभूपाल और विश्वनाथ ने किंचित् भिन्न परिभाषा की कल्पना की है। उनके अनुसार माया और इन्द्रजाल के प्रभाव से किसी नवीन वस्तु का उत्थापन होने से वस्तुत्थापन होता है।^४ सागरनदी ने यद्यपि वस्तुत्थापन की परिभाषा तो नहीं दी है, परन्तु उनके उदाहरण से यह स्पष्ट है कि भरत के 'सर्वरससमासकृत' को ही वे 'वस्तुत्थापन' मानते हैं। राम-परशुराम युद्ध-प्रसंग इसका उदाहरण है। राम-परशुराम का भयानक युद्ध आरम्भ हुआ, तो जनक अक्रुद्ध थे, वशिष्ठ और दशरथ आदि चिन्तित थे, और घबराहट में मैथिली घरनी पर गिर पड़ी। यहाँ अनेक प्रकार के रसों का समासीकरण हुआ है। भरत की दृष्टि रस और भाव की अनुवर्तिनी रही है और धनजय आदि आचार्यों की दृष्टि वस्तु के उत्थापन की ओर रही है। हॉस ने भी 'वस्तु' का अनुवाद 'मैटर' ही किया है।^५ अन्य आचार्यों की दृष्टि में पुस्तविधि, माया या इन्द्रजाल आदि के द्वारा वस्तु का उत्थापन होता है। भरत की दृष्टि से 'वस्तु' शब्द रसों के समासीकरण का सकेतक है। यही भरत एवं अन्य आचार्यों में अन्तर है।

संफेद

नाना प्रकार के द्वन्द्व-युद्ध, कपट, निर्भेद तथा शस्त्र-प्रहार की बहुलता होने पर 'संफेद' होता है। जटायु-रावण का युद्ध संफेद का ही उदाहरण है। इसकी परिभाषाएँ भरतानुसारी ही हैं।^६

वृत्तियों की संख्या

हमने पिछले पृष्ठों में चारों वृत्तियों और उनके विभिन्न अंगों का तुलनात्मक विवेचन भरत एवं परवर्ती आचार्यों के विचारों के सदर्म में किया है। इस प्रसंग में उद्भट और भोज के विचारों का पृथक् रूप से विवेचन उचित होया। इन दोनों ही आचार्यों के विचार भरत से भिन्न हैं और अन्य आचार्यों से भी। दशरूपककार धनजय ने वृत्तियों के विवेचन का उपसंहार करते

१. अवपतन्त्यस्मिन् पात्राणीति । अ० भा० भाग ३, पृ० १०४ ।

२. द० रू० २।५६, सा० द० ६।१५६, ना० ल० को० १३६८-७२ पं० ।

३. ना० शा० २०।७० (सा० ओ० सी०) ।

४. द० रू० २।५६, सा० द० ६।१५६, ना० ल० को० पं० १२७५-८०, २० सु० १।२८५ ।

५. Production of matter is the name given to a matter produced by magic and the like D R Hass p 73

६. ना० शा० २०।७१ ना० ओ० सी० द० रू० २।५८ ख

हुए उद्भट द्वारा प्रतिपादित अथर्ववृत्ति का खण्डन किया है। आनन्दवर्धनाचार्य ने भी चार वृत्तियों का दो भागों में वर्गीकरण किया है, जिसमें भारती तो शब्द वृत्ति है और शेष कैशिकी आदि तीन वृत्तियाँ अर्थवृत्तियाँ हैं। पर वृत्तियाँ उन्होंने चार ही स्वीकार की है।^१ भोज ने वृत्तियों का विवेचन अनुभावों, प्रबंध-अंगों, शब्दालंकारों और पुरुषार्थों के संदर्भ में विभिन्न रूप से किया है। भोज की दृष्टि से वृत्तियाँ अनुभाव के रूप में बुद्धि से उत्पन्न हुई हैं। यहाँ पर वृत्तियों की संख्या चार ही है। परन्तु प्रबंध-अंगों के विवेचन के क्रम में उन्होंने परंपरागत चार वृत्तियों के अनिर्दिष्ट 'विमिश्रा' नाम की पाँचवी वृत्ति भी स्वीकार की है। वस्तुतः यह कोई नितान्त नूतन वृत्ति नहीं है अपितु चारों का मिश्रित रूप ही है। समवन' पाँच वृत्ति मानने का एकमात्र कारण यह है कि प्रबंध-अंगों के विवेचन में उन्होंने पाँच अंगों में विवेच्य विषयों का वर्गीकरण किया है। अतः उसके मेल में 'विमिश्रा'-वृत्ति की कल्पना कर पाँच वृत्तियाँ स्वीकार कर ली है।^२ भोज की 'विमिश्रा' वृत्ति से शारदाचरण और शिखरभूषण ने अपना परिचय प्रकट किया है। परन्तु जब भोज ने शब्दालंकारों का विवेचन किया तो उस संदर्भ में वृत्तियों की परंपरागत चार संख्या में 'मध्यमा कैशिकी' और 'मध्यमा आरभटी' नाम की दो वृत्तियों का उल्लेख किया। वह इसी कारण कि शब्दालंकारों का विभाजन समान रूप से छः प्रकारों में किया है। अतः उसके अनुक्रम में दो वृत्तियों की परिकल्पना कर छः वृत्तियों का आविष्कार कर लिया। भोज ने तीन प्रसंगों में वृत्ति की संख्याएँ तीन रूप में स्वीकार की है। परन्तु सर्वत्र वृत्ति तो वही है। वृत्तियाँ मूल रूप में अनुभाव हैं, अनुभाव ही अलंकार हैं। वाचिक अभिनय के माध्यम से वागारभानुभावों का प्रकाशन होता है। इसी प्रकार अन्य अनुभावों से अन्य मनोदशाएँ भी प्रकट होती हैं।^३

वृत्तियों की संख्या

विभिन्न वृत्तियों के अंगों के सम्बन्ध में प्रायः आचार्यों की विचार-दृष्टि भरतानुसारी है। परन्तु भारती के स्वरूप और अंगों के सम्बन्ध में भोज एवं धनंजय आदि आचार्यों की विचार-धारा किंचित् भिन्न है। भरत ने भारती के चार अंग माने हैं—'प्ररोचना', 'आमुख', 'वीथी' और 'प्रहसन'। 'प्ररोचना' और 'आमुख' तो प्रस्तावना एवं नाट्य के आरम्भिक अंग हैं। यहाँ वाग्-व्यापार की ही प्रधानता है। परन्तु वीथी और प्रहसन तो रूपकों के भेदों में हैं। वहाँ भी वाग्-प्रधान भारती वृत्ति की प्रधानता रहती है। धनिक के अनुसार भारती तो शब्द वृत्ति है और नाटक के आमुख का अंग है। शेष तीनों अर्थवृत्तियाँ हैं। उनमें ही सब रसों का अनुगमन होता है।^४ धनंजय के अनुसार भारती का व्यापक क्षेत्र सीमित हो जाता है। वाग्-व्यापाररूपा होने से 'भारती' तो सर्वत्र ही वर्तमान रहती है। परन्तु इनकी दृष्टि से वह आमुख या प्रस्तावना का अंग मात्र है। भरत ने आमुख के पाँच अंगों की भी परिकल्पना की, धनंजय ने उन चार भेदों को

१. द० सू० १।६०-६१।

२. सोऽयं पंचप्रकारोऽपि चेष्टाविशेष विन्यास क्रमोवृत्तिरित्याख्यायते। मुखादि संधिषु न्याप्रियमाणना नायकोपनायकादीनां मनोवाक्यार्थकर्मनिबंधना पंचवृत्तयो भवन्ति भारती-आरभटी, कैशिकी सात्वती, विमिश्रा चेति। शृ० प्र० भाग २, पृ० ४५६।

३. भोजाज शृङ्गार प्रकाश, पृ० १६५-१६७।

४. चतुर्थी भारती सऽपि बाध्या नाटक लक्षणे। द० सू० २।६०।

तो स्वीकार किया परन्तु आमुख के वे चार अंग ही मानते हैं। उद्धात्वक और बीथी को एक ही मान लिया। भोज के भी विचार इसी परंपरा में है। परन्तु वे तो भारती के चार प्रमुख अंगों के स्थान पर केवल आमुख को ही मानते हैं। वे 'प्रयोगानिर्णय' नामक भेद को नहीं स्वीकार करते। इस प्रकार 'विमिश्रा' को छोड़ शेष चार वृत्तियों में प्रत्येक के लिए चार-चार अंग स्वीकार कर सोनह वृत्तियों को मानने के पक्ष में हैं। भरत तो निश्चित रूप से बीथी और 'प्रहसन' को रूपक-भेद के रूप में स्वीकारते हैं और भारती वृत्ति का क्षेत्र मात्र 'आमुख' या 'प्रस्तावना' न होकर इन रूपक-भेदों में विशेष रूप से है। परन्तु भोज एवं परवर्ती आचार्यों की दृष्टि भारती के प्रति बहुत सकीर्ण होती गई है और ये प्रहसन को प्रस्तावनान्तर्गत प्रहसनपूर्ण छोटा-सा सवाद मात्र मानते हैं। भारती के सम्बन्ध में भरत की दृष्टि नितान्त स्पष्ट एवं व्यापक है, वे वाक्-प्रधान वृत्ति को सर्वत्र ही स्वीकार करते हैं। सारा नाट्य-प्रयोग या काव्य तो वाग्-प्रधान ही है। वाणी के बिना नाट्य-प्रयोग को पूर्णता प्राप्त ही नहीं हो सकती।^१

वृत्तियों का रसानुकूल प्रयोग

वृत्तियों का सम्बन्ध नायक-नायिका एवं अन्य पात्रों के वाचिक, कायिक और मानसिक व्यापारों से है। ये चेष्टाएँ ही रस का उद्बोधन करती हैं। अतः भरत ने वृत्तियों के सदर्थ में उनकी रसानुकूलता का भी विचार किया है। भरत की दृष्टि से कौशिकी सुकुमार वृत्ति होती है। इसमें हास्य और शृंगार की बहुलता होती है। सात्वती में वीर और अद्भुत रसों की प्रमुखता होती है। रौद्र और अद्भुत में आरभटी तथा बीभत्स करुण में भारती की प्रधानता होती है।^२ कोहल ने तो करुण रस में भी कौशिकी वृत्ति की प्रधानता मानी है।^३ यहाँ यह विचारणीय है कि किसी विशेष वृत्ति का रस-विशेष में नितान्त रूप से निर्धारण करना उचित होगा या नहीं। भरत ने प्रधानता की दृष्टि में रखकर ही ऐसा संकेत किया है। 'भारती' तो वाक्-प्रधान होने के कारण सब रसों और भावों में वर्तमान रहती ही है। इसी प्रकार कौशिकी भी सौन्दर्याधायक और लालित्य-प्रधान होने के कारण नाट्य के किस रस में नहीं वर्तमान रहती है? भारती वृत्ति भी केवल करुण और बीभत्स में ही कैसे नियंत्रित रहेगी, जबकि सर्व-रस प्रधान 'बीथी', 'शृंगार-वीर-प्रधान भाण' तथा हास्य-प्रधान प्रहसन आदि भारती के अंग हैं।^४ स्वयं भरत ने वृत्तियों के उपसंहार के रूप में यह स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि कोई काव्य या नाट्य-प्रयोग के क्रम में एक-रसज नहीं होता। उसमें विभिन्न भावों रसों, वृत्तियों और प्रवृत्तियों का योग होता ही है। सब भावों, वृत्तियों और रसों के समवेत होने पर उनमें प्रधान तो रस होता है शेष संचारी होते हैं। वृत्तियों की भी यही दशा है। उनका निर्धारण भी प्रधानता के अनुसार होता है।^५

१. जर्नल ऑफ ओरिएण्टल रिसर्च—जिल्द ७, पृ० ४४-४५ (बी० राधवन)।

२. ना० शा० २०।७२-७४ (गा० ओ० सी०)।

३. भरतकोष, पृ० ६३४।

४. ये तु भारत्यां 'बीभत्सकरुणो' प्रपन्नाः 'ते' सर्वरस बीथी—प्रधानशृंगार वीर भाण प्रधानहास्य-प्रहसनानि स्वयमेव भारत्यान्वृत्तौ नियमितानि नावेक्षितानि। नाट्यदर्पण, पृ० १३६ (द्वि० स०)

५. नाट्येकरस काव्यं किंचिदस्ति प्रयोगतः।

भाषा वाङ्मय रसो वाङ्मय प्रवृत्ति वृत्तिरेव वा ना० शा० २० ७४ गा० ओ० सी० ५

प्रवृत्ति

प्रवृत्ति का स्वरूप

भरत ने नाट्य-प्रयोग को अधिकाधिक प्रकृत और रसानुग्राहक रूप देने के लिए प्रवृत्ति का विधान किया है। 'प्रवृत्ति' शब्द भारतीय वाङ्मय में अनेक अर्थों में व्यवहृत हुआ है। मनुष्य की पाप-पुण्य वृत्ति, बुद्धि और कर्मोन्मूलको की चेष्टाएँ, शरीर के लीला-विलास आदि व्यापार, मन के हाव और हेला आदि विकार तथा आलाप एवं विलाप आदि वाग्-व्यापार सब प्रवृत्ति के रूप में ही प्रसिद्ध हैं।^१ भरत ने नाट्य-शास्त्र में 'प्रवृत्ति' शब्द का प्रयोग व्यापक और भिन्न अर्थ में किया है। उनकी दृष्टि से भारत के विभिन्न जनपदों में प्रचलित नाना वेश, भाषा, आचार और वार्ता का ख्यापन करने वाली वृत्ति ही प्रवृत्ति है।^२ वस्तुतः आचार और वार्ता के अन्तर्गत मानवीय व्यवहार के अधीन किस बात का समावेश नहीं हो जाता! अमिनवगुप्त ने भरत की इस 'प्रवृत्ति' शब्द की व्यापक व्याख्या प्रस्तुत की है। उनकी दृष्टि से 'प्रवृत्ति' शब्द सूचनार्थक है। समस्त लोक में प्रचलित मनुष्य-मात्र की जीवन-प्रवृत्ति का ज्ञान इस प्रवृत्ति के द्वारा होता है।^३ अतः यह प्रवृत्ति मनुष्य की बाह्य-प्रवृत्ति-सम्यक्ता के जानने का महत्त्वपूर्ण साधन है।^४

विभिन्न देशों और अवस्था आदि के अनुरूप भाषा और वेशभूषा आदि से पात्र को

१. शृंगारप्रकाश : १२। पृ० ४५६-६०।

२. अत्राह प्रवृत्तिरिति कस्मादिति। उच्यते, पृथिव्यां नाना देशवेषभाषाचाराः वार्ताः ख्यापयतीति वृत्तिः, प्रवृत्तिश्च निवेदने। ना० शा० १३। पृ० २०२, भाग २ (गा० ओ० सी०)।

३. तत्रैवं योजना—देशे देशे येष्वेव वेषादयो नैपथ्यं भाषा वा आचारो लोकशास्त्र-व्यवहार-वार्ता कृषि-पशुपाल्यादि जीविका इति तान् प्रख्याययन्ति पृथिव्यादि सर्वलोकविवाप्रसिद्धिं करोति। प्रवृत्ति-बाह्यार्थे यस्मान् निवेदने नि-शेषेण वेदने ज्ञाने प्रवृत्ति शब्दः। अ० भा० भाग ३, पृ० २०५-२०६।

४. In fact it represents the civilization that differs w h provinces

प्रसाधित कर तब अन्य अभिनय विधिषों द्वारा उसमें प्राण प्रतिष्ठा हाती है बिना प्रवृत्ति या प्रसाधन के विभिन्न पात्रों की प्रयोग-काल में विशिष्ट व्यक्तित्व प्राप्त नहीं हो सकना प्रवृत्ति विधान के द्वारा भरत ने भारत के विभिन्न जनपदों की बोलियाँ, भाषाएँ, आचार और व्यवहार का समीकरण रंगमंच के माध्यम से प्रस्तुत किया है। इसमें एक साथ ही जनपदों की सम्प्रदायों के एकीकरण और वैशिष्ट्य दोनों का विराट् प्रयास एक साथ किया गया है। नाट्य-कला के माध्यम से इन जनपदीय प्रवृत्तियों को समृद्ध करते हुए उनके समन्वय का सुन्दर रूप प्रस्तुत किया गया है। इसमें यह अनुमान किया जा सकता है कि भरत के काल में नाट्य-प्रयोग के क्रम में विभिन्न पात्रों को प्रस्तुत करते हुए उनके बाह्य रूप-रंग, आचार-व्यवहार को प्रस्तुत करने में बड़ी सतर्कता बरती जाती थी।

प्रवृत्ति की परम्परा

भरत-निरूपित प्रवृत्ति पर पूर्ववर्ती विचारकों का प्रभाव अत्यन्त स्पष्ट है। उसके विवेचन के क्रम में भरत ने यह स्वीकार किया है कि नाट्य-प्रयोक्ताओं ने चार प्रवृत्तियों का उल्लेख किया है। अपने विचारों के समर्थन में किसी प्रसिद्ध नाट्य-प्रयोक्ता के विचारों का सग्रह भी अपने नाट्य शास्त्र में किया है।^१ वह अण निश्चय ही मूल नाट्यशास्त्र का अंश नहीं, किसी पूर्ववर्ती आचार्य का ही कथन है। अतः भरत से पूर्व प्रवृत्ति-विवेचन की परम्परा थी। भरतोत्तर राजशेखर और भोज आदि आचार्यों को छोड़ अन्य आचार्यों ने प्रवृत्ति की उपयोगिता स्वीकार नहीं की, अनावश्यक मान उसका विवेचन नहीं किया।^२ प्रवृत्तियाँ परवर्ती आचार्यों द्वारा नाट्य लक्षणों की तरह अपेक्षा का भाजन बनी रही।

प्रवृत्ति का व्यापक प्रसार

राजशेखर ने वृत्ति, प्रवृत्ति और रीति तीनों का अन्तर स्पष्ट किया है। वृत्ति में तो शरीर के 'विलास-विन्यासक्रम', प्रवृत्ति में 'वेष-विन्यासक्रम' है और रीति में पदविन्यासक्रम का समाहार होता है।^३ वस्तुतः भरत की वृत्ति में ही परवर्ती आचार्यों की रीति का भी अन्तर्भाव हो जाता है क्योंकि वृत्तियों में भारती, वाग्व्यापार-प्रधान होती है। प्रवृत्ति तो मुख्यतः बाह्य वेशभूषा, भाषा और आचार-व्यवहार से सम्बन्धित है। वृत्ति के अन्तर्गत तो रीति और प्रवृत्ति के सब तत्त्वों का समावेश हो जाता है। इन तीनों में वृत्ति अधिक व्यापक है। मनुष्य-जीवन की अन्तर और बाह्य समस्त प्रवृत्तियाँ वृत्ति के अन्तर्गत समाविष्ट होती हैं।^४ राजशेखर के विचार के क्रम में ही भोज ने भी प्रवृत्ति को 'वेष-विन्यासक्रम' के रूप में स्वीकार किया है।^५ धनजय

१. ना० शा० १४।३७ क।

२. तासामनुयोगित्वान्नात्र लक्षणमुच्यते । २० सु० १।२६८ क।

३. काव्यमीमांसा, पृ० ६ (राजशेखर)।

४. In a way, 'Vritti' comprehends both the Pravritti and Riti, for it is 'the name of the whole field of human activity.'

—Bhoja's Singar Prakash, p. 201 (V. Raghavan)

५. जिल्द स० २ पृ० ४५६

और शारदातनय दोनों ही आचार्य देश, वेष, भाषा और अन्य व्यवहारों के रूप में प्रवृत्ति को मान्यता देते हैं। प्रवृत्ति-विवेचन के प्रसंग में भरत की नाट्य-दृष्टि जैसी व्यापक है वैसी इन पर-वर्ती आचार्यों की नहीं। यहाँ तक कि विश्वनाथ ने प्रवृत्ति का स्वतंत्र रूप से विवेचन न कर केवल भाषा-विधान से ही सतोप किया है।^१

चार ही प्रवृत्तियों का औचित्य

भरत ने चार प्रवृत्तियों का विवेचन किया है। प्रवृत्तियों के आधार हैं विभिन्न प्रदेशों और अंचलों में प्रचलित भाषा, वेश, आचार एवं व्यवहार। इनकी विभिन्नता के आधार पर प्रवृत्ति के भी भेद अनगिनत न होकर चार ही हैं। इसके पर्याप्त कारण हैं। विभिन्न देश और अंचलों की अनेकरूपता के साथ बाह्य जीवन के ये चिह्न भाषा और वेशभूषा आदि भी तो नाना-रूपधरा हैं। परन्तु इस अनेकता के बीच भी उनमें परस्पर साम्य का एक सूत्र भी गुँथा रहता है। वे परस्पर एक-दूसरे से किसी अंश में भिन्न होकर भी एक ही होते हैं। इसी पारस्परिक साम्य को दृष्टि में रखकर चार ही प्रवृत्तियों का विधान किया गया है। प्रत्येक प्रवृत्ति के अन्तर्गत कुछ ऐसे देशों की भाषा और वेशभूषा आदि की परिगणना की गई है, जो एक-दूसरे के निकट तथा बहुत अंश में अनुरूप हैं। वस्तुतः जितनी भिन्नताएँ वर्तमान हैं उन सबकी परिगणना सम्भव भी नहीं है। मनुष्य की चित्तवृत्तियाँ तो बहुविध होती हैं। उन सब चित्तवृत्तियों का समाहार समान-लक्षणता के आधार पर कुछ प्रधान चित्तवृत्तियों के अन्तर्गत होता है। उसी प्रकार लोकप्रचलित विभिन्न प्रवृत्तियों में से कुछ का एक साथ वर्गीकरण समान-लक्षणता के आधार पर किया गया है। नाट्य तो मनोवृत्ति-प्रधान है, उसमें मनुष्य की मनोदशा को नाट्य रूप देना प्रधान उद्देश्य है। प्रवृत्तियाँ, भाषा और वेशभूषा आदि के द्वारा उसमें सहायक होती हैं। परन्तु अनगिनत बाह्य प्रवृत्तियों के चित्रण और वर्गीकरण में शक्ति और कला का उपयोग किया जाय तो चित्त-वृत्तियों का उत्तम अभिनय नहीं हो सकता। इसीलिए विभिन्नता के मध्य एकता का सूत्र प्रस्तुत करते हुए केवल चार प्रवृत्तियों का विधान भरत ने किया है।^२

भरत-निरूपित प्रवृत्तियाँ

यह ध्यातव्य है कि भरत का यह प्रवृत्ति सम्बन्धी विभाजन भरत-कालीन भारत के भौगोलिक विभाजन तथा वेशभूषा-सम्बन्धी लोक-व्यवहारों पर आधारित है। कई जनपदों को मिलाकर एक बड़े भूभाग के लिए एक प्रवृत्ति का प्रधान रूप से उपयोग होता है, उसके द्वारा उस प्रवृत्ति की प्रधानता का सूचन हो जाता है। देश के किसी बड़े भूभाग में शृंगार की प्रधानता

^१ (क) देश भाषा क्रियावेश लक्षणा स्युः प्रवृत्तयः ।

लोकट्टेवागम्यैताः यथोचित्यं प्रयोजयेत् । द० सू० २।६३-७१ ।

(ख) मा० प्र० १३, तथा पृ० ३१०-१३ ।

(ग) सा० द० ६।१६२ ।

(घ) ना० द० ४ ।

^२ ननु किमित्ययं संक्षेप आदृतः, आह यस्मान्लोको बहुविध भाषावेषादियुक्तः कस्य प्रतिपद वक्तुं शिचित्तुमस्यसितुं वा प्रयोक्तुं द्रष्टुं वा चित्तवृत्ति प्रधानं चेद न न्यमिति तदेव वक्तुं न्यायम् अ० मा० भाग २, पृ० २०७

है तो किसी भाग में धम की । इन सब विभिन्न विशेषताओं से पूणतया प्रसाधित हो पात्र रगमच पर प्रस्तुत होता है । उसकी वेशभूषा, भाषा और व्यवहार आदि उसे अन्य पात्रों से विशिष्ट बना देते हैं । वस्तुतः वेश और भाषा आदि तो अवान्तर रूप से न केवल मनुष्य के देशभेद की ही अपितु स्वभाव आदि की भिन्नता का भी संकेत करते हैं । भरत-निरूपित चार प्रवृत्तियाँ निम्न लिखित हैं ।

दाक्षिणात्या, आवन्तिका, औड्रमागधी और पाचालमध्यमा ।^१

दाक्षिणात्या

दाक्षिणात्या प्रवृत्ति शृंगार-प्रधान होती है । दक्षिण देशवासी नृत्त, गीत और वाद्य-प्रिय होते हैं, उनके आंगिक अभिनय चतुर, मधुर और ललित होते हैं ।^२ दाक्षिणात्य देश के अन्तर्गत दक्षिण के सब देशों का समावेश होता है । महेन्द्र, मलय, सह्य, मेकल और पालमजर पर्वतों के मध्य स्थित सारे देश दाक्षिणात्य हैं । कोसल, तोसल, कलिंग, यवन, खस, द्रमिल (द्रविड), आन्ध्र, महाराष्ट्र और कृष्णापिनाकी के तटवर्ती देश भी दाक्षिणात्य के रूप में प्रसिद्ध रहे हैं तथा विंध्या और दक्षिण समुद्र के मध्यवर्ती सारे प्रदेश दाक्षिणात्य ही हैं । वेशभूषा, भाषा, आचार और व्यवहार में इन प्रदेशवासियों में परस्पर बहुत साम्य है । इसलिए इन सबके लिए एक दाक्षिणात्य प्रवृत्ति का विधान किया गया है ।^३ इस प्रवृत्ति की मुकुमार-प्रियता का भरत की तरह ही अन्यत्र आचार्यों और कवियों ने भी प्रयोग किया है । दाक्षिणात्य प्रवृत्ति और वैदर्भी रीति में परस्पर बहुत साम्य है । राजशेखर ने कर्पूरमंजरी की नादी में वैदर्भी रीति के समानान्तर वत्स गुल्मी शैली का उल्लेख किया है । वत्स गुल्म समस्त विदर्भ की कोई प्राचीन राजधानी थी । राजशेखर ने काव्य-पुरुष और साहित्य-विद्या-वधू के विवाह की कल्पना विदर्भ देश की राजधानी वत्सगुल्म में की है ।^४ विदर्भ प्रान्त दाक्षिणात्य के रूप में भी प्रसिद्ध रहा है । इस दाक्षिणात्य प्रवृत्ति का उल्लेख कालिदास के मालविकाग्निमित्र के पंचम अंक में भी मिलता है । वहाँ देवी धारिणी ने पंडित कौशिकी को चुनौती दी है कि यदि उन्हें प्रसाधन शैली का अभिमान हो तो मालविका का शृंगार वैदर्भी नेपथ्य-विधि से करें । 'वैदर्भी-विवाह-नेपथ्य' शब्द दाक्षिणात्य वेशभूषा का ही सूचक है । कुन्तक ने वक्रोक्तिजीवित में दाक्षिणात्यो की संगीत-विषयक सुस्वरता और ध्वनि की सहज रमणीयता का उल्लेख किया है ।^५

१. ना० शा० १२।३७ (गा० ओ० सी०) ।

२. तत्र दाक्षिणात्यास्तावद बहुवृत्तगीतवाधाः कैशिकी प्रायाः चतुरमधुर ललितगंगाभिनयाश्च ।

ना० शा० भाग २, पृ० २०७ ।

३. ना० शा० १२।३६-४१ ।

४. बन्धोमी नह मागही फुरदुणो सा किंपि पंचालिआ । कर्पूरमंजरी—१।१ तथा—तत्रास्ति मनोजन्मनः देवस्य क्रीडावासः विशर्भेषु वत्सगुल्मनाम नगरम् । तत्र सारस्वतेयः ताम् औमेयी गंवर्जवत् परिणिनाय । काव्यमीमांसा, पृ० १० ।

५. न च दाक्षिणात्य गीत विषय सुस्वरनादिध्वनि रामणीयकवत् तस्य स्वाभाविकत्वं वक्तुं पार्यते । तस्मिन् सति तथाविध काव्य करणं सर्वस्य स्यात् । वक्रोक्तिजीवितम् प्रथम उ-मेव पृ० ६६ (दिल्ली विश्वविद्यालय)

आवन्तिका प्रवृत्ति

अवन्ती, विदिशा, सौराष्ट्र, मालव, सिन्धु, सौवीर, दशार्ण, त्रिपुरा तथा मृत्तिकापुर-वासी पात्रों की भाषा, वेशभूषा तथा अन्य आचार-व्यवहार आदि आवन्तिका होती है।^१ अतः इन देशों के पात्र जब नाट्य-प्रयोग के क्रम में प्रस्तुत होते हैं तो इनकी भाषा और वेशभूषा तदनु रूप होती है। भरत ने अन्यत्र इसका विस्तृत विधान दिया है कि विभिन्न प्रदेशवासी पुरुषों और स्त्रियों की वेशभूषा का क्या स्वरूप होना चाहिये। आवन्तिका स्त्री का केशविन्यास कुन्तल केशों (घुंघराले केश) से प्रसाधन होना चाहिये। क्योंकि नाट्य-प्रयोग में देशज वेश अत्यन्त आवश्यक है।^२ आवन्तिका के प्रयोग के क्रम में सात्विकी और कंशिकी वृत्तियों का भी प्रयोग होता है। आवन्ती के धर्म एवं शृंगार-प्रधान होने के कारण इन दोनों वृत्तियों का समन्वय उचित है।^३

औड्रमागधी प्रवृत्ति

अग, बग, कलिंग, वत्स, औड्रमागध, पौण्ड्र, नेपाल, पर्वतों के बीच और बाहर के देश मलय, ब्रह्मोत्तर, प्राग् ज्योतिष, पुलिन्द, विदेह और ताम्रलिप्त प्रदेश-वासी पात्र औड्रमागधी प्रवृत्ति का प्रयोग करते हैं। इस प्रवृत्ति का प्रयोग पूर्वदिशा के अन्य प्रदेशवासियों द्वारा भी होता है। इसमें आडम्बर-प्रधान घटाटोप वाक्यों का प्रयोग प्रचुरता से होता है। अतः भारती और आरभटी वृत्तियों का भी समन्वय होता है।^४ प्राच्य देश की सीमा दक्षिण में समुद्र तटवर्ती प्रदेशों तक चली जाती है और उत्तर में मगध तक। दोनों के मध्य होने से औड्रमागधी होती है, यह प्रवृत्ति आन्ध्र और कलिंग दोनों के लिए उपजीव्य है। निकटता के कारण दो प्रवृत्तियों का एकीकरण किया गया है। इनके अन्तर्गत जिन प्रदेशों की नाम-परिगणना हुई है, उनका उल्लेख किञ्चित् परिवर्तन के साथ पुराणों में भी मिलता है।^५

पांचालमध्यमा प्रवृत्ति

पांचाल, शूरसेन, काश्मीर, हस्तिनापुर, बाहिलक, काकल, मद्र, कुशीनर, हिमालयवासी और गंगा की उत्तर दिशा में आश्रित जनपद-वासियों के लिए पांचाल मध्यमा प्रवृत्ति उपयोगी होती है। इस प्रवृत्ति में सात्विकी और आरभटी वृत्तियाँ विशेष रूप से उपादेय हैं।^६ भरत की दृष्टि से इन देशवासियों में गीत-प्रयोग की अल्पता के कारण कंशिकी का प्रयोग नहीं होता।^७

१ ना० शा० २१४२-४३ (गा० ओ० सी०)।

२ आवन्तियुवतीनां तु शिरः साऽलककुन्तलम्। ना० शा० २३६७-६७ (का० सं०)।

३ ना० शा० २३४४ (गा० ओ० सी०)।

४ वही २३४५-४८।

५ रेक्स ऑफ पौराणिक लिस्ट्स ऑफ पिपलस : इन्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली, जिल्द २१, १९४५ तथा विश्वभारती पत्रिका जिल्द १, पृ० २५०।

६ ना० शा० १३४६ ५० का० भा० १३४३-४५ का० सं० १४४७-४९।

७ ना० शा० १२५१ ख

प्रवृत्ति और पात्र का रगमच पर प्रवेश

भरत ने प्रवृत्ति के अनुसार ही पात्र के रगमंद पर प्रवेश का भी विधान किया है। इसकी दो विधियाँ हैं। द्वार के अभाव में आवन्ती और दाक्षिणात्य पात्र दक्षिण पार्श्व से और पाचाल-मध्यमा तथा औड्रमागधी प्रवृत्ति के पात्र वाम पार्श्व में रगमंच पर प्रस्तुत होते हैं। सम्भवतः यह विधान भी उनकी प्रवृत्ति-भिन्नता का परिचायक है। द्वार रहने पर अवन्ती और दाक्षिणात्य प्रवृत्ति के पात्र उत्तर दिशा के द्वार से और पाचाल और औड्रमागधी के पात्र दक्षिण द्वार से रगमच पर प्रवेश करते हैं।^१ प्रवृत्तियों की इन विभिन्नताओं का प्रयोग नाट्य में ही होता है, पर गीत आदि में नहीं। गीत में इनका समन्वित प्रयोग होता है।^२

देशभिन्नता : स्वभाव-भिन्नता का भी परिचायक

भरत ने इन प्रवृत्तियों के विभाजन और वर्गीकरण के माध्यम से नाट्य के महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त का संकेत किया है। नाट्य-प्रयोग चितवृत्ति-प्रधान है। उस चितवृत्ति की प्रधानता में वेशभूषा आदि का प्रयोग सहायक है। वेश एवं भाषा-भेद से देश-भेद और देश-भेद में स्वभाव-भेद को नाट्यायित करना भरत का मूल उद्देश्य है। स्वभाव-भिन्नता के आधार पर ही उद्धृत या मृदुललित वृत्तियों का भी निर्धारण होता है। देश और स्वभाव-भिन्नता के अनुसार किसी पात्र में सुकुमारता और लालित्य की प्रधानता होती है तो किन्हीं में बागाडम्बर की, किन्हीं में नाट्यिकता की और किन्हीं में युद्ध-प्रियता की। बहुत अंशों में इस स्वभाव-भिन्नता का कारण देश-भिन्नता भी है। पंजाबी प्रायः युद्धप्रिय होते हैं और बगवासी कलाप्रिय मृदुल स्वभाव के। भरत की व्यापक नाट्य-दृष्टि के अनुसार नाट्य में देशगत यह स्वभाव-भिन्नता सदा सुनियोजित होनी चाहिये। अभिनवगुप्त ने भी इस विचार-तत्त्व का समर्थन किया है।^३

भोज के प्रवृत्ति-हेतु

अन्य परवर्ती आचार्यों में भोज ने प्रवृत्तियों का विस्तृत विवेचन किया है। उन्होंने वृत्तियों के विवेचन के क्रम में एक स्थान पर तो चार ही प्रवृत्तियों का उल्लेख किया है और पंच सधियों के क्रम में पाँच प्रवृत्तियों की परिगणना की है। उनके द्वारा परिगणित नवीन प्रवृत्ति है पौरस्त्या, जिसका नाट्यशास्त्र में उल्लेख नहीं मिलता। यह पौरस्त्या प्रवृत्ति पूर्व देशों का संकेत करती है। परन्तु पूर्व देशों का संकेत करने वाली औड्रमागधी प्रवृत्ति का भी उल्लेख भोज ने किया है और वह प्रवृत्ति नाट्यशास्त्र में भी परिगणित है। भोज ने राजशेखर की काव्यमीमांसा से ही प्रवृत्ति का संकलन किया है और वहाँ पाचालमध्यमा का उल्लेख है। सम्भव है पांचाली या पाचालमध्यमा के स्थान पर यह त्रुटिपूर्ण उल्लेख भोज ने किया है। पांचाली के स्वीकार करने पर प्रवृत्तियाँ भोज के अनुसार पाँच होती हैं।^४

१. ना० शा० १३।५२-५४ (भा० ओ० सी०)।

२. ना० शा० १३।१३ (का० मा०)।

३. 'अनादिरयं देशभेदेन चितवृत्ति क्रमः। दृष्टो हि वस्त्राभरणान्मना देशभेदोचितः स्वभावभेदः।'।

—अ० भा० भाग २, पृ० २०६।

४. वेशविन्यासक्रमः प्रवृत्तिः। साऽपि चतुर्धा। पौरस्त्या, औड्रमागधी दाक्षिणात्या आर्वत्या च।

भोज के प्रवृत्ति-विधान की एक मौलिकता है। उन्होंने वेशभूषा की भिन्नता की अवस्थाओं का विवेचन करते हुए प्रतिपादित किया है कि लोक में वेशभूषा केवल पात्र (व्यक्ति) की भिन्नता से ही परिवर्तित नहीं होती, अपितु, एक ही व्यक्ति (पात्र) की वेशभूषा अनेकानेक कारणों और अवस्थाओं से परिवर्तित होती रहती है। इन कारणों और अवस्थाओं की परिगणना तो संभव नहीं है। पर भोज ने चौबीस प्रवृत्ति-हेतुओं की परिगणना की है। देश, काल, पात्र, वयस्, शक्ति, साधन, अभिप्राय, व्याघात, विपरिणाम निमित्त, विहार, उपहार, छल, छद्, आश्रय, जाति, व्यक्ति और विभव आदि के कारण मनुष्य (पात्र) की वेशभूषा में (लोक में) अन्तर आता है। तदनुसार नाट्य-प्रयोग में भी उस लोकाचार का प्रयोग पात्र के लिए, भोज के अनुसार, उचित होता है।^१ नाट्यशास्त्र में आहार्याभिनय के प्रसंग में भरत ने इस विषय का विस्तार से विवेचन किया है कि वेशभूषा, भाव रस, देश अवस्था और वयस् आदि के अनुसार कथा-परिवर्तन होता है।^२

प्रवृत्तियों का समन्वय

इन विभिन्न प्रवृत्तियों का समन्वय नाट्य-प्रयोग में नाट्य-सभा, देश काल और अर्थ-युक्ति के आग्रह से होता है। इससे नाट्य-प्रयोग में सौन्दर्य का ही सृजन होता है। परन्तु समन्वय होने पर भी देश-भेदानुसार कुछ प्रवृत्तियाँ तो प्रधान होती हैं और कुछ गौण। जिन प्रवृत्तियों का विधान जिन त्रिंशष्ट देशों के लिए किया गया है, उनका प्रयोग तदनुरूप ही अपेक्षित है।^३ यदि नाटिका का प्रयोग होता हो और नायक कश्मीर देश का हो तो भरत के प्रवृत्ति-विधान के अनुसार इन दोनों नाटिका और कश्मीरी नायक का समन्वय संभव नहीं है। नाटिका के कैशिकी-प्रधान रूपक होने के कारण दाक्षिणात्य नायक उसके लिए अधिक उपयुक्त होता है। नाट्य-प्रयोग के क्रम में देश, काल और अवस्था आदि के अनुरूप प्रवृत्ति-विधान होने पर ही रसास्वाद संभव है। अन्यथा यथावत् सामजस्य न होने पर तो नाट्य की सारी परिकल्पना नीरस और अनु-भूतिशून्य हो जाती है।^४ अतः प्रवृत्ति की प्रधानता को दृष्टि में रखकर उसी देश के नायक की भी योजना होनी चाहिये और पात्र की भी। क्योंकि प्रयोग-काल में बाह्य परिवेश और प्रतिभा के योग में ही पात्र प्रेक्षक के हृदय में भावानुप्रदर्शन करता है।

प्रवृत्ति-विधान में भरत के विचारों की मौलिकता

भरत ने कक्ष्याविधान द्वारा तो नाट्य-प्रयोग के दृश्य-विधान को रूप दिया है। लोक-जीवन प्रासादों, पर्वतो, नदियों, तटों, सरोवरों, खेतों और खलिहानों में फूलता-फलता है। नाट्य-प्रयोग की तदनुरूपता के लिए कक्ष्याविधान प्रस्तुत किया गया है। उसी मन्व पृष्ठभूमि पर नाट्य के पात्र अवतरित होते हैं। अवतरण-काल में वे किसी प्रदेश-विशेष के होते हैं, अतः देश, काल और अवस्थानुरूप उनका वेष-विन्यास, भाषा और आचार-व्यवहार का भी निश्चित विधान

१ शृंगार प्रकाश—१२। पृ० ४५६-६०।

२ ना० शा० २३। का० सं०।

३ येषूद्देशेषु वा कार्ये प्रवृत्तिः परिकीर्तिता।

तदवृत्तिकानिरूपाणि तेषु तज्ज्ञः प्रयोजयेत् ॥ ना० शा० १३। ५५-५६ (गा० श्रौ० सी०)।

४ देशादौचित्ये तच्चेष्टितं व्यावतननं प्रतीतिविधाया माव रसाश्च नाट्यस्य प्राया
अमयता शक्ता च विद्वान्नेन समूलघात प्रयोगम् अ० मा० भाग २ पृ० २११

प्रस्तुत किया गया है। उस रूप में प्रयुक्त होने पर ही वे पात्र रसानुशाहक होते हैं। भरत का यह प्रवृत्ति-विधान नितान्त मौलिक चिन्तन का प्रतीक है। इसके द्वारा विभिन्न जनपदों में प्रचलित प्रवृत्तियों को समान-लक्षणता के आधार पर उनका समन्वय किया गया है। इस प्रकार चार ही प्रवृत्तियों के समन्वय के आधार पर समन्वयमूलक सभ्यता का जन्म हुआ है। विभिन्न प्रदेशों और जनपदों के बाह्य-जीवन की प्रवृत्तियों में विविधता तो थी पर उनमें भी एकता का एक हृद् स्रष्टा परोया हुआ था। ज्ञान और प्रेम का सदेश देते हुए भारतीय ऋषियों और चिन्तकों ने जहाँ समस्त मानव के लिए एकता की, समता की और मित्रता की उदात्त कल्पना की, वहाँ कला के माध्यम से भरत ने भारतीय जनपदों की सभ्यता और सस्कृति के एकीकरण की कल्पना की थी।

प्रवृत्ति-विधान का ऐतिहासिक मूल्य भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। भरतकाल से पूर्व ही प्रवृत्तियों की परंपरा प्रचलित थी। भरत ने उसे शास्त्रीय रूप दिया। उस युग का नाट्य-प्रयोग इस दृष्टि से इतना समृद्ध था कि उसमें देशानुसार न केवल भिन्न वेष और आचार-व्यवहार का ही प्रयोग होता था अपितु भिन्न भाषाओं का भी प्रयोग होता था। भरत ने सात प्रधान भाषाओं का उल्लेख किया है। अतः प्रयोक्ता शिक्षित कलाविद् और निश्चय ही बहुभाषा-भाषी होते होंगे। नाट्य-रस का आस्वादन करने के लिए प्रेक्षक नाट्य-शास्त्र के ज्ञाता तो होते ही होंगे वे बहुभाषाविद् भी होते थे। भरत ने प्रवृत्ति-विधान द्वारा जनपदों की सभ्यता और सस्कृति के सगम की महत्त्वशाली कल्पना की है और उसका माध्यम है नाट्य-जैसी सुकुमार ललित कला। प्रवृत्ति के माध्यम से समस्त भारतीय जनपदों की विशेषताओं का, उनके व्यक्तित्व के सौरभ का सृजन करना है और नाट्य-प्रयोग की अन्तर्धारा के माध्यम से मनुष्य मात्र के हृदय में यह कला विश्रान्ति और विनोद का सृजन करती है, भरत की ऐसी ही व्यापक विराट् कल्पना है।^२

लोकधर्मी : नाट्यधर्मी

लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों का स्वरूप

रस, भाव और अभिनय आदि ग्यारह नाट्य-तत्त्वों के साथ भरत ने नाट्य-शास्त्र में लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों की परिगणना एवं विवेचना की है।^१ लोकधर्मी नाट्यों में लोक का शुद्ध और स्वाभाविक अनुकरण होता है। उसमें विभिन्न भावों का सकेत करने वाली वाचिक, आंगिक, सात्त्विक और आहार्य-विधियों का समावेश नहीं होता है। जीवन को प्रकृत रूप में ही प्रस्तुत किया जाता है। परन्तु नाट्यधर्मी नाट्यपरंपरा में साकेतिक वाक्य, लीलागहार, नाट्य में प्रचलित जनातिक, स्वगत, आकाशवचन आदि रूढ़ियाँ, गैल, यान, विमान, प्रासाद, दुर्ग, नदी एष समुद्र आदि को सूचित करने वाली पद्धतियाँ, रंगमंच पर प्रयोज्य अस्त्र-शस्त्रों तथा अमूर्त भावों का सकेत करने वाली अनगिनत विधियाँ नाट्यधर्मी ही हैं। लोक का जो सुख-दुःख क्रियात्मक आंगिक, अभिनय होता है, वह भी नाट्यधर्मी ही है।

भरत-परिगणित लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों के विश्लेषण से हम यह अनुमान कर सकते हैं कि भरत के काल में लोकधर्मी और नाट्यधर्मी परंपराएँ स्वतंत्र रूप में विकसित हो रही थी। नाट्य-परंपरा पर एक ओर लोक-जीवन की सहज वृत्तियों का प्रभाव था तो दूसरी ओर सुसंस्कृत जीवन का परिष्कार और सौन्दर्य की कलात्मक अभिव्यक्ति की रंगीन छाया का भी। नाट्यधर्मी नाट्य के रूप में तो अश्वघोष, भास, शूद्रक, कालिदास और हर्ष आदि नाट्य-कारों की महत्त्वपूर्ण कृतियाँ हैं। लोकधर्मी परंपरा के नाट्य का सुनिश्चित उदाहरण संस्कृत नाट्य-परंपरा में उपलब्ध नहीं होता। परन्तु दशरूपक के भेदों और उनकी परंपराओं के विश्लेषण से प्राचीन लोकनाट्यों के इतिहास के विखरे धुँधले पृष्ठ उन्हीं में खोये मालूम पड़ते

१ रसाः भावाः ह्यभिनयाः धर्मी वृत्ति प्रवृत्तयः ।

सिद्धिः स्वरः तथाऽनर्थं गानं रंगश्च संग्रहः ॥ ना० शा० ६१० (गो० श्लो० सी०)

तथा ना० शा० ६२४ एवं १३वीं अध्याय

है। भाण, प्रहसन और सटुक आदि भेद सम्भवतः उन्हीं प्राचीन लोकधर्मी लोक नाट्यों का परिष्कृत रूप हैं।^१ सस्ता मतोविनोद और व्यंग्य का सृजन करना ही इनका प्रधान लक्ष्य था। इन लघु-नाटकों में जिस स्तर के पात्र होते हैं उनका सबध प्राचीन जन-जीवन से अधिक था। पर शनैः-शनैः ये नागर जीवन का परिष्कार और संस्कार पाकर रूपको की श्रेणी में आ मिले। यह स्मरणीय है कि नाट्यधर्मी परंपरा के नाट्य तो राज्याध्यक्ष और नागरिकता की मुकुमार स्तिरध छाया में पनपे, परन्तु मुस्लिम शासनकाल में प्रतिकूल परिस्थितियों के कारण इनका विकास अवरुद्ध हो गया। पर जो लोकधर्मी नाट्य थे, जिनकी प्रेरणा का स्रोत ग्राम-जीवन की ग्राम्यता, सहजता और अकृत्रिमता थी, वे राजनीतिक वात्स्याचक्र और झझावात के थपेड़ों को झेलकर भी पनपते ही रहे। बंगाल की यात्रा असम की अकिया, बिहार की कीर्तनिया, उत्तर भारत की रामलीला और रासलीला आदि लोक-नाट्य ही हैं। यद्यपि नाट्यधर्मी नाट्य का प्रभाव उन पर निरन्तर पड़ता रहा है।^२

नाट्यधर्मी का स्रोत लोकधर्मी

यहाँ यह स्मर्तव्य है कि लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियाँ भिन्न परंपराओं का संकेत करती हैं। परन्तु नाट्यधर्मी रूढ़ियों का भी मूल-स्रोत तो लोकधर्मी रूढ़ियाँ ही हैं।^३ इसी लोकधर्मी मिट्टी से नाट्यधर्मी नाट्य के मधुर सुरभित पुष्प विकसित हुए हैं।^४ अतएव भरत ने नाट्य-प्रयोग के लिए अध्यात्म और वेद की अपेक्षा लोक को ही प्रमाण के रूप में स्वीकार किया है।^५ नाट्यशास्त्र में नाट्यधर्मी रूढ़ियों का विशाल संग्रह तो है पर उसकी वास्तविक प्रेरणा-भूमि और उसकी कसौटी लोकानुभूति ही है। लोकधर्मी नाट्यशास्त्रीय पद्धति की अनभिज्ञता, रसमच-निर्माण की विस्तृत विधियों से अपरिचय तथा वस्तुगत वैचित्र्य के अभाव में भी प्राचीन काल में भारतीय जनपदों की छाया में स्वतंत्र रूप से विकसित हो रहा था। ऋतु-उत्सव, विवाह, जन्म, अभ्युदय एवं अन्य मागलिक अनुष्ठानों के अवसरो पर ग्रामों और नगरों में लोकनाट्यों के आयोजन होते थे। नगरों में आयोजित नाट्य-प्रयोग शास्त्रानुमोदित और सुसंस्कृत होते थे, ग्रामों के आयोजन शुद्ध और प्रकृत रूप में। भरत ने ग्रामों एवं नगरों में प्रचलित नाट्य की इन दो धाराओं को ही लोक एवं नाट्यधर्मी के रूप में परिगणित किया है। धनंजय और शारदानंद ने इसी जनपदीय एवं नागरिक नाट्य-परंपरा को 'भार्ग' और 'देशी' के रूप में उल्लेख किया है।^६ भाव-रस-समृद्ध अभिनय ही 'भार्ग' है और ताललयाश्रित गात्र-विक्षेप-पूर्ण नृत्य 'देशी' है। 'भरत नाट्यम्' शास्त्रानुमोदित नृत्य का उत्तम उदाहरण है। गरबा, डोंमकछ आदिवासी नृत्य 'देशी' के

१. कीथ, संस्कृत ड्रामा, पृ० ३४८।

२. श्याम परमार, लोकधर्मी नाट्य-परम्परा, पृ० ७।

३. इजारीप्रसाद द्विवेदी, भारतीय नाट्यशास्त्र की परम्परा और दशरूपक, पृ० २५-२६।

४. It is the soil where all great art is rooted.—Early Poems & Stories

W.B. Rutts, London, 1925.

५. लोकसिद्धं भवेत् सिद्धं नाट्यं लोकस्वभावजम्।

तस्मात् नाट्यप्रयोगे तु प्रमाणं लोक इष्यते।

उदाहरण हैं। मार्ग शब्द का प्रयोग दण्डी ने रीति के अर्थ में किया है।^१ शास्त्रीय मार्ग (रीति) पर विकसित नाट्य-परंपराएँ नाट्यधर्मी हुईं और देशी अथवा जनपदी की प्रकृत भाव-भंगिमा के रंग-विरंगे रूप को लेकर विकसित होती नाट्य-परंपरा लोकधर्मी हुई।

लोकधर्मी

भरत ने लोकधर्मी नाट्य-परंपराओं का समीकरण कर उनका विवरण समीचीन रूप में प्रस्तुत किया है। लोकधर्मी नाट्य प्रकृत, स्थायी और व्यभिचारी भावों से युक्त रहता है। इसमें कल्पना द्वारा कोई परिवर्तन प्रस्तुत नहीं किया जाता है। यह शुद्ध एवं प्रकृत रूप में रहता है। अगहार आदि आंगिक विलास-लीलाओं का प्रयोग नहीं होता। स्त्री एवं पुरुष पात्रों का प्रयोग तो प्रचुरता से होता है। लोकनाट्य में पुरुष ही पुरुष पात्र का अभिनय करते हैं, स्त्री द्वारा पुरुष का अथवा पुरुष द्वारा स्त्री का अभिनय नहीं होता।^२ अभ्यास और चेष्टा द्वारा नाट्य में शिल्प और कल्पना का नाट्यधर्मी स्वरूप प्रस्तुत नहीं किया जाता है। आचार्य अभिनवगुप्त के मतानुसार इस लोकधर्मी रूढ़ि के अनुसार कवि तो यथावत् वस्तु मात्र का वर्णन करता है, नट प्रयोग करता है। वहाँ स्वबुद्धि-कृत अनुरंजनकारी वैचित्र्य की कल्पना नहीं होती।^३ इसी दृष्टि से वह काव्य-भाग और प्रयोग-भाग लोकधर्माश्रित होता है। वस्तुतः काव्य और नाट्य दोनों में ही दो भिन्न परंपराएँ दृष्टिगोचर होती हैं। एक परंपरा के अनुसार दोनों में ही लोकानुसारी प्रवृत्ति की और दूसरी के अनुसार दोनों में वैचित्र्य और रंजनकारी प्रवृत्ति की प्रधानता रहती है।

नाट्यधर्मी

नाट्यधर्मी रूढ़ि लोकधर्मी रूढ़ि की अपेक्षा अधिक कल्पना-समृद्ध, वैचित्र्यपूर्ण और अनुरजक होती है। काव्य-भाग और प्रयोग-भाग दोनों में ही परिष्कृत कवि-बुद्धि और प्रयोक्ता की समृद्ध कल्पना के चमत्कार और सौन्दर्य का योग होता है। भरत ने लोकधर्मी रूढ़ि की भाँति नाट्यधर्मी रूढ़ि के लिए कुछ निश्चित आधार और सिद्धान्त प्रस्तुत किये हैं। निःसन्देह इस आधार-निरूपण और सिद्धान्त-विधान में उन्होंने परंपरा से प्रचलित काव्य और नाट्य-प्रयोग की सुदीर्घ धारा का विश्लेषण उपस्थित किया है।

लोकवृत्त और स्वभाव में नवीन कल्पना

इतिहास-पुराण आदि के प्राचीन वृत्तों को यथावत् न प्रस्तुत कर, उनका अतिक्रमण करके उचित अनुरंजनकारी कल्पनात्मक क्रिया का प्रयोग होता है, पुरानी घटनाएँ अधिक आकर्षक, रोचक और रमणीय रूप में प्रस्तुत होती हैं तो नाट्यधर्मी रूढ़ि होती है। कालिदास की

१. काव्यादर्श, दण्डी १।

२. स्वभाव भावोपगतं शुद्धं तु प्रकृतं तथा।

लोकवार्ता क्रियोपेतमङ्गलीला विवर्जितम्।

स्वभावाभिनयोपेतं नाना स्त्रीपुरुषात्रयम्।

यदीदृश भवेन्नाट्यं लोकधर्मी तु स्मृता। ना० शा० १३।७१-२ (या० ओ० सी०)।

३. यदा कविर्यथा वृत्तवस्तुमात्रं वर्णयति नटश्च प्रयुक्ते, न तु स्वबुद्धिकृत् रंजनावैचित्र्यं, तत्रानुप्रवेशय-
स्तदा तादात स काव्यभाग लोकधर्माश्रय तत्र धर्मी अ० भा० द्वि० म ग, ४० २१५

शकुन्तला, महाभारत के शकुन्तलोपाख्यान की शकुन्तला की अपेक्षा कहीं अधिक सुकुमार, रमणीय और मन-भावन है। शकुन्तला की यह परम रमणीय मूर्ति कालिदास की कल्पना-प्राण सरस तूलिका की सृष्टि है। कहाँ महाभारत की धृष्टतापस बाला और कहाँ कालिदास की मानस-हसिनी-सी सुन्दर, सलज्जा, सुकुमार, मुग्धा वह मुनितनया !

पात्रों के स्वभाव और चित्तवृत्ति आदि जिस रूप में परंपरा से गृहीत होने आये हैं, उनका अतिक्रमण करके उसमें नवीन कल्पना-विन्यास द्वारा चित्तवृत्ति भिन्न रूप में प्रस्तुत होती है। तापसवत्सराज में विदूषक की चंचल मनोवृत्ति के प्रतिकूल वत्सराज ने उसमें मन्त्रिजनोचित गाम्भीर्य और अवहित्था की योजना की है। इसी नाटक में वत्सराज की पत्नी स्त्री-स्वभावानुरूप प्राकृत भाषा के स्थान पर संस्कृत का प्रयोग करती है। इसमें कल्पना द्वारा सत्व या मनोवृत्ति का अतिक्रमण होता है।^१

लक्षण-युक्तता और अभिनय में मनोहारिना

कल्पनाशील काव्य-भाग और प्रयोग-भाग दोनों में ही नाट्यधर्मी प्रभाव के कारण नाट्य के समस्त लक्षण वर्तमान रहते हैं, उन लक्षणों से सुशोभित आंगिक आदि अभिनयों को शोभा-प्रधान मनोहारी अंगहार आदि के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है। नाट्यधर्मी रूढ़ि में शास्त्रीय विधियों से संपन्न अभिनय सुचारु और अधिक रोचक होता है। नाट्य का काव्य-भाग और प्रयोग-भाग यथावत् रूप में प्रस्तुत नहीं किया जाता। आवश्यकतानुसार वाचिक अभिनय के प्रसंग में, उसमें स्वरों के हृदयग्राही रागयुक्त आरोह-अवरोह तथा अलंकारों की मधुर योजना होती है।^२

पात्रों की भूमिका में विपर्यय

नाट्यधर्मी विद्या के अनुसार पात्रों की भूमिका में भी विपर्यय होता है, पुरुष पात्र स्त्री की भूमिका में और स्त्री पात्र पुरुष की भूमिका में रंगमंच पर अवतरित होते हैं। इस विपर्यय-प्रणाली के अनुसार पुरुष पात्र और स्त्री पात्र न केवल अपनी वेषभूषा, भाषा, अंगों की उद्धत या सुकुमार लीला का ही परस्पर विपर्यय करते हैं अपितु प्रयोग-काल में परस्पर स्वभाव का भी त्याग कर दूसरे के स्वभाव में समाविष्ट हो रंगमंच पर प्रस्तुत होते हैं।^३

लोक-प्रसिद्ध द्रव्य का प्रयोग

संसार में विविध सामग्रियाँ, आचार, व्यवहार और कर्म के दर्शन होते हैं। इन प्रसिद्ध द्रव्यों का प्रयोग इच्छा या मूर्तिमान प्रतीकों के रूप में होता है, वह नाट्यधर्मी रूढ़ि के अनुसार ही 'माया पुष्पक' नाटक में ब्रह्मशाप के प्रवेश की मूर्त कल्पना की गई है^४ परन्तु ब्रह्मशाप तो एक क्रिया है जिसका प्रयोग कायवत् होता है^५ इसी प्रकार रंगमंच पर के आपन्न से

यदि एक पात्र के मार्ग में एक पर्वत आ जाता है और वह इस बाधा का वाक्य में यों प्रयोग करता है—‘सामने यह पर्वत खड़ा है, कैसे आगे बढ़ूँ’, तो सचमुच वहाँ पर्वत तो रंगमंच पर नहीं रहता परन्तु कक्ष्याविधान की पद्धति से इच्छा या काय-रूप में उसका आभास प्रेक्षकों को होता है और वह नाट्यधर्मिता से ही। अभिनवगुप्त के मतानुसार लोक में जो क्रियाएँ इच्छारूप में ही रहती हैं, वे कला, शिल्प आदि के आकलन से मूर्त रूप में रंगमंच पर प्रयुक्त होती हैं।^१

आसन्न वचन का श्रवण और अप्रयुक्त वचन का श्रवण

लोक-परंपरा और नाट्य-परंपरा में कभी-कभी विलक्षण विरोध भी दृष्टिगोचर होता है। लोक में आसन्न व्यक्ति के उच्चरित वचन का लोग श्रवण करते हैं, अनुच्चरित वचन का श्रवण नहीं करते। परन्तु नाट्य-प्रयोग के संदर्भ में कथावस्तु के आग्रह से आमन्न पात्र के उच्चरित वचन को दूसरे पात्र श्रवण नहीं करते, इसके लिए ‘उनातिक्र’ और ‘अपवारित’ जैसे विचित्र नाट्य-शिल्प का प्रयोग होता है। दूसरी ओर कथावस्तु के आग्रह से ही अप्रयुक्त वचन को पात्र सुन लेते हैं, आकाशभाषित की योजना इसी विधि के अनुसार होती है। इस प्रकार की नाट्य-रूढ़ियाँ कथावस्तु और मनोविनोद दोनों ही दृष्टियों से अत्यन्त उपयोगी होती हैं।^२

शैल, यान, विमान और आयुध आदि का प्रयोग

कथावस्तु की विकास-भूमि तो यह नाना रूपधरा धरित्री है। उसी परिवेश में उसका पूर्ण विकास होता है। रंगमंच पर कथावस्तु अपने समस्त परिवेश के साथ प्रस्तुत हो, यह भरत की कल्पना है। परन्तु रंगमंच की तो अपनी परिस्तीमा है। उस पर पर्वत, यान-विमान और आयुध आदि का प्रकृत रूप में प्रयोग तो संभव नहीं है। इसलिए भरत ने इन लौकिक वस्तुओं के लिए प्रतीकात्मक प्रयोग का विधान भी प्रस्तुत किया है। वही पात्र की विविष्ट आंगिक चेष्टाओं द्वारा इन भौतिक पदार्थों का बोध होता है। कहीं इन भौतिक पदार्थों के मानवीकरण के माध्यम से प्रयोग होता है, प्रेक्षक को तद्बत आभास भी होता है। शैलयान आदि का मूर्तिमत् प्रयोग तो नाट्यधर्मी रूढ़ि द्वारा सपन्न होता है।^३

एक पात्र का एक से अधिक भूमिका में प्रयोग

भरत के निर्देशानुसार एक पात्र एक से अधिक भूमिका में अभिनय का प्रयोग करता है उसके दो कारण हैं, एक तो पात्र की अभिनय-कुशलता और दूसरे पात्रों की न्यूनता। इन दो कारणों से कुशल प्रयोक्ता पात्र एक से अधिक भूमिका में नाट्यधर्मी रूढ़ि के अनुसार ही अवतरित होते हैं। संभव है कि भरत के काल में यह परंपरा भारतीय नाट्य प्रयोग में प्रचलित हो कि एक ही पात्र एकाधिक भूमिका में भाग लेता हो।^४

सामाजिक नान्यता और नाट्य-प्रयोग की भूमिका में स्त्री पात्र

नाट्य-प्रयोग के क्रम में ऐसी स्त्रियाँ भूमिका में अवतरित होती हैं, जिनका कथावस्तु में प्रयुक्त उच्च श्रेणी के पात्र के साथ विवाह-सम्बन्ध शास्त्रनियमानुसार तो निषिद्ध है। परन्तु वह शास्त्रानुमोदित स्त्री-पात्र का अभिनय करती है। इसी प्रकार विपरीत परिस्थिति में उच्च-श्रेणी की नारी (-पात्र) विवाह सम्बन्ध के लिए शास्त्रानुमोदित होने पर निषिद्ध नारी की भूमिका में अवतरित होती है। लोक एवं शास्त्रानुसार तो दोनों ही संभव नहीं है, पर नाट्य-प्रयोग के अनुरोध से दोनों बातें संभव हो जाती हैं।^१ इससे उस काल के सामाजिक इतिहास पर बहुत महत्वपूर्ण प्रकाश पड़ता है। धर्म-नियम और सामाजिक परंपराओं की कठोरता के विरोध में नाट्यकला का संघर्ष चल रहा था। इसके परिणाम भी बहुत स्पष्ट मालूम पड़ते हैं। पतंजलि काल आते-आते नाट्याचार्यों और नाट्य-प्रयोक्ताओं को हेय दृष्टि से देखा जाने लगा था।^२

अंगों का ललित विन्यास

सामान्य पाद-प्रचार के विपरीत नाट्य-प्रयोग में पात्र ललित अंगविन्यास और भाव-समृद्ध चरण-विन्यास करते हैं। अंगों के लालित्य से नृत्य संपन्न होता है और भावपूर्ण चरण-विन्यास द्वारा रंगमंच पर संचरण। पात्र का प्रत्येक चरण-विन्यास उसकी सुख-दुःखात्मक मनोदशा को मूर्तता प्रदान कर अनुभवगम्य बनाता है। यह तो नाट्यधर्मी रूढ़ि द्वारा ही संपन्न हो पाता है। अंगों के लालित्य के साथ नर्तन और भाव-समृद्ध चरण-विन्यास आदि तो नाट्य के प्राण हैं।^३

लोकस्वभाव और आंगिक आदि अभिनय

मनुष्य मात्र का स्वभाव सुख-दुःखात्मक है, और तदनुरूप उसकी चेष्टा भी तो उभयात्मक ही होती है। मानव के उस प्रकृत सुख-दुःखात्मक स्वभाव को आंगिक अभिनय तथा विविध वाद्यों से समन्वित कर प्रस्तुत किया जाता है, वह भी नाट्यधर्मी रूढ़ि होती है, क्योंकि लोक-व्यवहार में शास्त्रीय नियमों के आधार पर अपना सुख-दुःख तो नहीं प्रकाशित करते, परन्तु नाट्य-प्रयोग-काल में उनका सुख-दुःख अभिनय और आतोद्य आदि के योग से निष्पन्न होता है।^४

रंगपीठ पर कक्ष्याविभाग

रंगपीठ पर दृश्य-विधान (कक्ष्याविभाग) की सारी प्रक्रिया नाट्यधर्मी द्वारा ही संभव हो पाती है। वस्तुतः कक्ष्याविभाग के अन्तर्गत निर्दिष्ट सारी प्रक्रिया ही नहीं अपितु नाट्यधर्मी समस्त विधियों का सार है, क्योंकि कक्ष्याविभाग की विधियाँ और अन्य अभिनय-प्रकार तो बहुत बड़े अंश में कृत्रिम पर नाट्य-शिल्प के कौशल हैं। चित्राभिनय का समस्त संकेतात्मक अभिनय नाट्यधर्मी विधि द्वारा संपन्न हो जाता है।^५

१. ना० शा० १३।७६ (गा० ओ० सी०)।

२. पतंजलि महाभाष्य, आख्यातोपयोगे—सूत्र पर भाष्य। १।४।२६।

३. ललितैः अंगविन्यासैः तथोत्प्लिप्त पदक्रमैः।

नृत्यते गम्यते चापि नाट्यधर्मी तु सा स्मृता ॥ ना० शा० १३।८० (गा० ओ० सी०)।

४. ना० शा० १३।८१ (गा० ओ० सी०)

५. ना० शा० १३।८३ (गा० ओ० सी०)

नाट्यधर्मी रूढ़ि और राग का प्रवर्तन

प्रयोग-काल में प्रकृत रूप को त्यागकर नाट्यधर्मी-प्रवृत्त नाट्य का प्रयोग उचित होता है। इसी रूप में सामान्य स्थिति को भी अभिनय द्वारा पात्र रोचक, आकर्षक और मनभावन रूप देते हैं। इस अभिनय-प्रणाली द्वारा ही सामाजिकों के हृदय में राग की प्रतीति होती है।^१ अतः लोक के प्रकृत सुख-दुःख की अभिव्यक्ति नाट्य-प्रयोग द्वारा संपन्न होती है, वह नाट्य-प्रयोग तो अभिनय ही है और अभिनय में राग निहित रहता है।

वस्तुतः मनुष्य के सहज भावों को अभिप्राय विशेष से अभिनय का रूप दिया जाता है। आंगिक चेष्टा और अलंकारों के योग से इन सहज भावों में रागात्मकता-रसमयता का संचार होता है। अभिनय का एकमात्र प्रयोजन निश्चित रूप से सामाजिकों के हृदय में राग-रस का अभिव्यक्ति ही है। मनुष्य मात्र के सहज भाव तो लोकधर्मी हैं, परन्तु वे उपेक्ष्य नहीं हैं, वे नाट्यधर्मी रूढ़ियों के लिए उसी प्रकार आधार के रूप में काम करते हैं। जैसे चित्र के लिए भित्ति की आवश्यकता है उसी प्रकार नाट्यधर्मी का भी विकास लोकधर्मी के आधार पर होता है।^२

लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों का महत्त्व

इन दो प्रकार के धर्मियों की परिकल्पना करके लोक-नाट्य और कलात्मक नाट्य दोनों का समाहार हो जाता है। लोकजीवन की परम्परा, उसका सहज सुख-दुःख, हर्ष, शोक आदि को रागोत्तेजक रूप में प्रस्तुत करने के लिए उनमें आंगिक अभिनय, वाक्याभिनय, अलंकार और चेष्टा आदि में अधिक कौशल और परिष्कार की आवश्यकता होती है। नितान्त प्रकृत रूप में प्रस्तुत होने पर नाट्य-प्रयोग में न सौन्दर्य का विधान होगा और न जीवन का प्रभावशाली रूप ही चित्रित हो पायेगा। इसलिए भरत का यह निश्चित विचार है कि समस्त अभिनय विधाओं की योजना नाट्यार्थ को लक्ष्य कर होती है, उसका सहजभाव अभिनय-संपन्न होना चाहिए, तभी उनसे राग का उद्भव होता है। यह नाट्यधर्मिता अभिनय ही नहीं, रगमंच की अन्य विधियों की भी प्राणमयी शक्ति है।^३ परन्तु अभिनय के प्रयोग में जो अम्पातत कृत्रिमता और कुशलता का योग रहता है, उसमें भी प्रच्छन्न रूप से प्रयोग को अधिकाधिक लोकानुरूप और यथार्थ रूप में प्रस्तुत करने का संकल्प वर्तमान रहता है। लोकधर्मी नाट्यविधियों का परिष्करण इतना ही हो कि सामाजिक के हृदय में राग की प्रतीति हो। लोकधर्म और उसकी सहज प्रवृत्तियाँ नाट्यधर्मी विधाओं के प्रयोग के लिए आधार प्रस्तुत करती हैं। इसी लोकधर्मिता की सहज भाव-भूमि पर परिष्कार संस्कार और सौन्दर्य-बोध को महत्तर संकल्प के साथ नाट्यधर्मी प्रवृत्ति का अम्युक्त्य होता है। और इस दृष्टि से सचमुच ही नाट्यधर्मी विधा की परिकल्पना भरत की नाट्य-प्रयोग

१. नाट्यधर्मी प्रवृत्ति हिं सदा नाट्यं प्रयोजयेत्।

नट्यं गाभिनयादृते किंचित् रागः प्रवर्तते ॥ ना० शा० १३।८४ (गा० ओ० सं०)।

२. तस्मात् सर्वस्य सम्बन्धी सहजो भावो. लोकधर्मलक्षण उक्तो भित्तिस्थानीयत्वेन नाट्यधर्म्या सहज-संवादिर्कर्मणः। अ० भा० भाग २, पृ० २१२।

३. यस्मात् कविगता नाट्यगता वागलंकार निष्ठा नाट्यधर्मी रूपा सर्वग्राणवती।

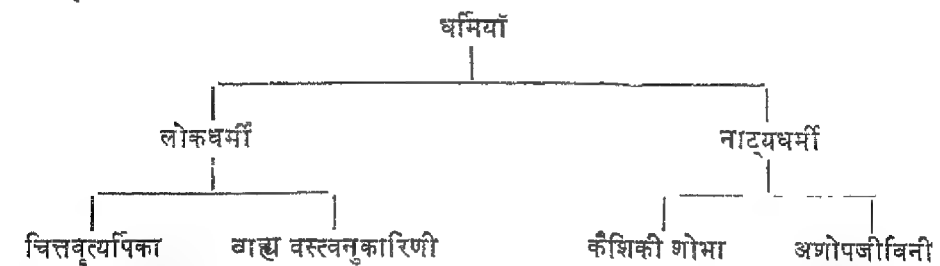
बुद्धि की वैभवशाली कल्पना है, जिसमें भरत नाट्य-प्रयोग को रसमय-रागमय रूप देने का प्राणवान् संकल्प है।^१

आचार्यों की मान्यताएँ

भरतोत्तर आचार्यों की दृष्टि प्रयोगात्मक न होने के कारण स्वभावन वनत्रय आदि आचार्यों ने नाट्यधर्मी और लोकधर्मी रूढ़ियों का विचार नहीं किया है। रामकृष्ण कवि महोदय ने भरतकोष में वेमभूपाल, कुभ और सगीतनारायण के मतों का आकलन किया है, परन्तु उनके विचारों में किसी प्रकार की नूतनता नहीं, भरत के विचारों की पुनरावृत्ति मात्र है।^२

धर्मियों के नवीन भेद

‘नाट्यशास्त्र संग्रह’ में प्रस्तुत विषय के सम्बन्ध में संक्षेप में मौलिक रूप से विवेचन किया गया है। चार ही श्लोको में लोकधर्मी और नाट्यधर्मी विषय का क्रमबद्ध विवेचन है, परन्तु उसकी मराठी टीका में विषय का विवेचन विस्तार से किया गया है। लोकधर्मी और नाट्यधर्मी विधाओं की प्रधान विषयताओं को दृष्टि में रखकर उनका निम्नांकित रूप में विभाजन किया है



लोकधर्मी रूढ़ि के दो भेदों के अन्तर्गत जिन दो भेदों का कथन किया गया है उनमें से एक के अन्तर्गत मनुष्य के सुख-दुःख आत्मक स्वभावों के प्रकृत अभिनय का विधान होता है। अन्तर की चित्तवृत्तियों का प्रस्फुटीकरण होता है। दूसरा भेद बाह्य वस्तुओं का संकेतक है। मनुष्य के जीवन के चारों ओर प्रकृति की सुन्दरता, सरोवरों की स्वच्छता और कमलों का रगविरगा नयनाभिराम रूप सौन्दर्य का प्रसार करते हैं, उसकी ओर संकेत होता है।^३ मनुष्य की अन्तर्वृत्ति तथा उसके जीवन का बाह्य परिवेश दोनों ही लोकधर्मी नाट्य-प्रक्रियाओं द्वारा प्रयुक्त होते हैं। नाट्यधर्मी के प्रथम विभाजन ‘कैशिकी शोभा’ की प्रक्रिया द्वारा अंगों का विलास, हस्त एवं पाद-प्रचार, गीत एवं नृत्य आदि का प्रयोग होता है। अंगोपजीविनी नामक नाट्यधर्मी के दूसरे भेद

१. यानि शास्त्राणि ये धर्माः यानि शिल्पानि या- क्रियाः ।

लोकधर्म प्रवृत्तानि नाट्यमित्यभिधीयते ॥ कुंभ (भरतकोष), पृ० ७६१ ।

२. भरतकोष वेमभूपाल, पृ० ६२६, ६६६; तथा ना० शा० १३।७३-८५ ।

सगीतनारायण, पृ० ८६५ (भरत कोष) ।

३. चित्तवृत्त्यार्पिका म्हायिजे मन्नामानि आहे त्या अर्थास प्रगट करवणारी जे ते चित्तवृत्त्यार्पिका म्हायिजे बाह्य वस्त्वनुकारिणी म्हायिजे बाहेर विसुम् यायवाचे जे पदार्थ कमलादिक त्यासादिखें वे अभिनव दारवणें त्यास बाह्यवस्त्वनुकारिणी म्हणू नांवे ।

द्वारा ही कक्ष्याविभाग, प्रासाद, पर्वत, शैल यान, आदि की विविध मुद्राओं द्वारा इच्छानुरूप या कायवत् प्रयोग होता है। क्योंकि इनका प्रयोग रंगमंच की परिसीमा के कारण पूर्णतः कदापि संभव नहीं है, इसलिए इनका अंशतः ही प्रयोग होता है, पर उमी के द्वारा उनकी सूचना दृश्य-रूप में रंगमंच पर हो जाती है। अतः वह 'अशोपजीविनी' नाट्यधर्मी रूढ़ि होती है। मराठी टीकाकार उठके गोविन्दाचार्य ने लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों का अन्तर भी स्पष्ट किया है—वाचिक अभिनय में वाक्य-प्रयोग तो लोकधर्मी है, पर गान नाट्यधर्मी है। इसी प्रकार जनातिक और अपवारित विधियाँ नाट्यधर्मी हैं। आहार्य के अभिनय के अतर्गत अलंकारों का परिधान तो लोकधर्मी है, परन्तु पाद-प्रचार मात्र द्वारा शैल-यान विमान आदि पर आरोहण नाट्यधर्मी है। सात्विक अभिनय में अश्रु का प्रदर्शन मात्र तो लोकधर्मी है पर भाव-भगिमा और मुद्राओं द्वारा उसकी व्यंजना नाट्यधर्मी है।

यद्यपि यह विभाजन और विचार की शैली नितान्त नवीन नहीं है, क्योंकि भरत के द्वारा निर्दिष्ट दोनों धर्मियों के निहित विचार-तत्त्व में इनका समावेश हो जाता है। निस्संदेह मराठी टीका का उपवृहण विषय की स्पष्टता की दृष्टि से अत्यन्त समीचीन और महत्त्वपूर्ण है।

लोकधर्मी और नाट्यधर्मी रूढ़ियों की स्वतंत्र उपयोगिता और महत्ता प्रतिपादित करने पर भी भरत का दृष्टिकोण इस सम्बन्ध में नितान्त स्पष्ट है कि लोकधर्मी रूढ़ियाँ ही नाट्यधर्मी रूढ़ियों के लिए आधार प्रस्तुत करती हैं। नाट्यधर्मी रूढ़ियों का विकास लोकानुभूति और लोकाचार से ही होता है। वस्तुतः लोकधर्मी रूढ़ियाँ नाट्यधर्मी के लिए चित्राधारवत् हैं।

यानि शास्त्राणि ये धर्मा यानि शिल्पानि याः क्रियाः ।

लोकधर्मं प्रवृत्तानि तानि नाट्यं प्रकीर्तितम् ॥

दशम् अध्याय

नाट्य की उपरंजक कलाएँ

१. गीत-वाद्य

२. नृत्य

7

8

9

10

11

12

गीत-वाद्य

नाट्य में गीत-वाद्य का संतुलित प्रयोग और परम्परा

भरत की दृष्टि में नाट्य-प्रयोग की सिद्धि के लिए गीत-वाद्य का महत्त्व है। वह इसीसे प्रमाणित हो जाता है कि उक्त विषय का विस्तृत विवेचन भरत ने नाट्यशास्त्र के छ-सात अध्यायों (२८-३४) में किया है। नाट्य-प्रयोग के प्रथम चरण 'पूर्वरग' का मंगलारम्भ गीत एवं नृत्य से होता है। नाट्य-प्रयोग के मध्य गीत-प्रयोग का विधान तो है ही, प्राचीन भारतीय नाट्य में अंक के आरम्भ और अन्त भी गीतों की मधुरलय से रससिक्त रहते हैं। भरत की दृष्टि गीत-प्रयोग के सम्बन्ध में अत्यन्त संतुलित एवं स्पष्ट है। वे गीत-वाद्य को नाट्य-प्रयोग का अंग मानते हैं, उसकी सफलता का सहायक मात्र। गीत और वाद्य नाट्य-प्रयोग में अलातचक्र की तरह मिले रहते हैं।^१ वाद्य-भाङो एवं वीणा आदि का वादन इस संतुलन के साथ होता है कि उनकी स्वर-योजना में नाट्य-प्रयोग भाव-समृद्ध और रसानुग हो जाता है न कि उसमें ही नितान्त अन्तर्लीन हो जाता है। नाट्य-प्रयोग में 'गीत-वाद्य के महत्त्व' पर इस दृष्टि से विचार करने की आवश्यकता है, क्योंकि भरत मूलतः नाट्य-प्रणेता थे। गीत को नाट्य-प्रयोग का अंग मानकर ही उसका विधान नाट्य-प्रयोग के सहायक अंग के रूप में उन्होंने किया है। भरत की इस मान्यता का स्पष्ट परिचय पूर्व-रग-विधान के प्रसंग में हमें मिलता है। वहाँ पर गीत एवं नृत्य का विधान करते हुए यह उन्होंने प्रतिपादित किया है कि नाट्य की भावधारा में रागात्मकता के संचार के लिए इनका प्रयोग होता है। अतः जहाँ गीत और वाद्य नाट्य-प्रयोग को शक्ति और गति नहीं देते, वहाँ इनका प्रयोग अपेक्षित नहीं है। गीत-वाद्य-नृत्य का अतिशय प्रयोग होने पर प्रयोक्ता और प्रेक्षक दोनों-खेद अनुभव करते हैं और भाव एवं रस अस्पष्ट हो जाते हैं। गीतों का प्रयोग भाव-रस के प्रकाशन के लिए होता है।

१ एवं गीतं च वाद्यं च नाट्यं च विविधाश्रयम् ।

पर गीता के अतिशय प्रयोग होने पर तो वह नाट्य-प्रयोग 'रागजनक' ही हो जाता है।^१ नाट्य में गीत-प्रयोग के सम्बन्ध में भरत का यह संतुलित सिद्धान्त है।

भारतीय नाट्य में गीत-वाद्य की परंपरा

भारतीय नाट्य-परंपरा भी नाट्य में गीत-वाद्य के प्रयोग का समर्थन करती है। नाट्य में राग का संचार करने के लिए गीत-वाद्य का प्रयोग न केवल आरम्भ और अन्त में अपितु मध्य में भी होता रहा है। कालिदास के तीनों नाटकों में गीतों का प्रयोग किया गया है। अभिज्ञान-शाकुन्तल की प्रस्तावना में ग्रीष्म ऋतु को लक्ष्य कर नटी गीत प्रस्तुत करती है। हसपदिका कल-विशुद्ध गीत की स्वर-साधना करते हुए राजा को उलाहना देती है। विक्रमोर्वशी के चतुर्थ अंक में गेय पदों की प्रचुरता है, मालविकाग्निमित्र में मालविका छलिक का प्रयोग गीत के माध्यम से ही करती है।^२ रत्नावली में द्विपदिका का गायन दो नारी-पात्रों द्वारा होता है।^३ मृच्छकटिक में रोमिल के रागयुक्त तार-मधुर, सम एवं स्फुट गीत की मनोहारिता में चावदत्त का मन डूब जाता है।^४ संस्कृत एवं प्राकृत के नाटकों में गीत का प्रभाव स्पष्ट है। पन्द्रहवीं-सोलहवीं सदी के प्रसिद्ध मैथिली नाटक 'पारिजातहरण' में उमापति ने अनेक मधुर गीतों की योजना की है।^५ नाटकों में गीतों द्वारा मनुष्य की रागवृत्ति के प्रसार की परंपरा, पाश्चात्य नाट्य-पद्धति का पर्याप्त प्रभाव होने पर भी, हिन्दी नाटकों में अब भी वर्तमान है। हिन्दी के आधुनिक नाटककार प्रसाद, प्रेमी, रामकुमार वर्मा, बेनीपुरी एवं माथुर आदि के नाटकों में गीतों की कोमल ललित स्वर-लहरी, कभी इतिहास-रस, कभी देशभक्ति और कभी भाव एव रस का समृद्ध वातावरण प्रस्तुत करती है।^६ नाट्य-प्रयोग में गीत-वाद्य एवं नृत्त की संतुलित योजना भारतीय नाट्य-परंपरा की एक अपनी विलक्षणता रही है, जो इन्सन और बर्नार्डिशाँ के प्रभावों के बावजूद

१. कार्यों नात्तिप्रसंगोऽत्र नृत्तगीतविधि प्रति।

गीते वाद्ये च नृत्ते च प्रवृत्तेऽति प्रसंगत'।

खेदो भवेत् प्रयोक्त्वया प्रेक्षकानां तथैव च।

खिन्नानां रसभावेषु स्पष्टता नोपजायते ॥

ततः शेष प्रयोगस्तु न रागजनको भवेत्। ना० शा० ५।१५८-६० (गा० ओ० सी०)।

२. अ० शा० अंक १।३।४, ४।१; विक्रमोर्वशी अंक ४।७, मालविकाग्निमित्र अंक २।४

३. रत्नावली अंक १।१३-१४

४. मृच्छकटिक अंक ३।१-४ (रक्तं च तारमधुरं च समं स्फुटं च)।

५. उमापति-पारिजातहरण (संपादक जॉर्ज ग्रियर्सन), पृ० १; गीतसंख्या १, ४, ५, ७, ८, ११, १२, १३ आदि।

६. चन्द्रगुप्त, पृ० ५४, ५५-५६, २।८६, १०६, १११; ४।१५३, १५६, १६१, १६२-६३।

स्कन्दगुप्त-अंक १, पृ० १६, २३, ३६, ४०, ४४, ५१, ६३, ८२, ८७, ९५, ४; पृ० १०६, १३० ५।१३१, १३६, १३६, १४३।

आन का दान (हरेकृष्ण प्रेमी—संवत् २०१८), पृ० २६, ४६, ६३।

अम्बपाली (श्रीरामवृक्ष बेनीपुरी), पृ० १, ५१, १३६, १५२।

कौमुदी महोत्सव (रामकुमार वर्मा) पृ० ३६, (रंगसप्तक संग्रह के अनुसार), शैलशिखर।

भोर का तारा (जगदीशचन्द्र माथुर)। तथा—प्रेमी—स्वप्नमंगल-लक्ष्मीनारायण—मङ्गल का भोर-पन्त दिनकर चर्वशी मट्ट कालिदास मत्स्यगुप्ता आदि

ग्राधुनिक भारतीय नाट्य से सर्वथा मिट नहीं सकी है। स्वयं पाश्चात्य नाट्य-शैली के विचारको ने नाट्य-प्रयोग में गीत के महत्त्व को स्वीकार किया है। ओपेरा तो गीति-प्रधान नाट्य का समान-धर्मा है। परन्तु अन्यत्र भी गीत का प्रभाव परिलक्षित होता है। उनके विचार से गीत की योजना इस कुशलता से हो कि प्रेक्षक यह अनुभव करे कि नाट्य के राग-प्रभाव सृजन में गीत भी एक महत्त्वपूर्ण माध्यम है।^१

गीत-वाद्य के प्रवर्तक भरत के पूर्ववर्ती आचार्य

भरत का गीत-वाद्य-विधान पर्याप्त विस्तृत है। संभव है उनसे पूर्व भी संगीताचार्यों की परंपरा रही हो। भरत ने स्वाति, नारद और तुम्बरू आदि आचार्यों की परम्परा का उल्लेख किया है।^२ भरत ने उनका आकलन कर शास्त्रीय रूप दिया है और उनके उदाहरण भी प्रस्तुत किये हैं। सप्त स्वर, रसानुसार स्वर-योजना, वर्ण और अलंकार, ताल-लय और यति की महत्ता, ध्रुवा का स्वरूप और भेद, वाद्य के प्रकार और उनका तानाश्रित प्रयोग आदि गीत-वाद्य सम्बन्धी महत्त्वपूर्ण विषयों का भरत ने आकलन किया है। भरत की दृष्टि में गीतवाद्य नाट्य की शय्या है, इनके समुचित प्रयोग होने पर नाट्य-प्रयोग विपत्तिग्रस्त नहीं होता।^३

गीत का स्वरूप और प्रकार

संगीत या गीत का स्वर नाद होता है। नाद पराशक्ति ब्रह्म का प्रतीक है। यही स्फोट का व्यञ्जक है। स्फोट और नाद में वही सम्बन्ध है जो नयनों और उसके प्रत्यक्षीकरण का विषय रूपात्मक जगत् में। रूप चक्षुर्ग्राह्य है और चक्षु रूपग्राह्य है, गंध में घ्राण-ग्राह्यता है, घ्राण सुगन्धि-ग्राह्य है। इसी तरह कंठाभिघात से उत्पन्न ध्वनि ही अकार आदि का व्यञ्जक है।^४ यह नाद प्राण-वायु और प्राणाग्नि से अभिव्यक्त होता है।^५ इस नाद के बिना न तो गीत होता है और न स्वर ही। वस्तुतः नाद से ही तो नृत्त भी प्रवृत्त होता है। समस्त जगत् ही नाट्यमय है।^६ नाद के भेद-रूप ही श्रुतियाँ हैं, क्योंकि उनका श्रवण होता है। वस्तुतः श्रवणेन्द्रिय ग्राह्य होने के कारण ध्वनि ही श्रुति होती है। दर्पण में जिस प्रकार मुख विवर्तित होता है वैसे ही स्वर भी श्रुतियों में विवर्तित होने पर प्रतिभासित होते हैं। मृतपिण्ड और दण्ड आदि के द्वारा 'घट' कार्य उत्पन्न होता है अथवा अंधकार-स्थित घटादि की व्यञ्जना दीप के द्वारा होती है, उसी प्रकार, श्रुतियों के द्वारा सात स्वरों की व्यञ्जना होती है। श्रुतियों से उत्पन्न अनुरणनात्मक 'स्वन' (स्वर) श्रोता

१. The audience is made to feel more deeply that the music is inevitable vehicle for the expression of dramas

Producing opera * Clive Gray, Stage and Theatre, p 689

२. ना० शा० ३४१२ का० मा० ।

३. गीते प्रयत्नः प्रथमं तु कार्यः शय्या हि नाट्यस्थ वदन्ति गीतिम् ।

गीते च वाद्ये च हि सुप्रयुक्ते नाट्य-प्रयोगो न विपत्तिमिति । ना० शा० २२१४४१ का० मा० ।

४. वाक्यपदीय—(ब्रह्मकारण) ६७ ।

५. 'न' कारः प्राण इत्याहुः 'द' कारश्चानलो मतः । मृताग (भरतकोष) ।

६. न नाट्येन विना गीतं न नाट्येन विना स्वरः

न नाट्येन विना नृत्तं द्रुमा नृत्तं मरतकोष ५० ३२४

के मन का अनुरजन करने के कारण ही स्वर हाता है ' य विभिन्न श्रुतियों से उत्पन्न होते हैं इनकी सख्या सात है

पङ्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पचम, धैवत और निषाद ।

नाद का पहले श्रवण होता है, वह श्रुति होती है । परन्तु तत्काल ही अध्यवहित रूप से अनुरणन स्वर (ध्वनि) होता है, श्रोता के मस्तिष्क पर 'स्व' को प्रतिभासित और अनुरजन करता है । अभिधात से उत्पन्न यह श्रुति या नाद श्रोता की आत्मा के अनुरजन करने से 'स्वर' होता है ।^३

स्वरों के चार प्रकार—भरत ने स्वरों का विभाजन श्रुतियों के आधार पर किया है । वे चार है वादी, सवादी, अनुवादी और विवादी ।^४

१. वादी

राग की अभिव्यजना के लिए वादी सब स्वरों में प्रधान एवं महत्वपूर्ण होता है । अन्य तीन प्रकार के स्वरों की अपेक्षा राग की अभिव्यंजना के लिए इसकी बार-बार आवृत्ति होती है । इसी के द्वारा राग एवं संगीत काल का अनुमान होता है । 'वादी' रागजनक होने के कारण स्वरों में राजा की तरह मुख्य होता है । यह अंश के समान ही सर्व-प्रधान होता है ।^५

२. संवादी

'सवादी' स्वर का प्रधान सहायक होता है । इसकी सहायता से राग का सृजन होता है । इसकी स्थिति स्वरों में मंत्री की तरह होती है । समधुति होने पर तेरह और नौ का अन्तर होता है । यह केवल वादी स्वर की अपेक्षा गौण होता है परन्तु अन्य स्वर इसकी अपेक्षा गौण होते हैं ।^६

३. अनुवादी

वादी, संवादी एवं विवादी स्वरों के अतिरिक्त अन्य स्वर प्रायः अनुवादी स्वर ही होते हैं । उपर्युक्त दो प्रधान स्वरों की तुलना में अनुवादी स्वरों की स्थिति सेवक की तरह होती है ।

१. मत्तंग, म० क्रो०, पृ० ६५५ ।

२. ना० शा० २८।२२ का० मा० ।

३. स्वयमात्मानं रंजयति निपातनात् इति स्वर निरूपितः । नान्यदेव (भरतकोष) ७५६

तथा—

श्रुत्यनंतर भावी यः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः ।

योगाद्वा रुद्धिलो वाऽपि स स्वरः श्रोतुरंजकः । संगीतराज म० क्रो० ७५५ ।

४. ना० शा० २८।२२, का० मा० ।

५. तत्रयो यत्राश्च संवादी । ना० शा०, पृष्ठ ४३२ का० मा० ।

तथा

वदनाद् वादी स्वामिवत् । वदनं हि नामात्र प्रतिपादिकत्वं विवक्षितम् । न वचनमिति । किं तत्प्रतिपाद्यते । रागस्य रागात्वं जनयति । वाचंशक्त बोद्धव्यः । भरतकोष, पृष्ठ ५६७ (मत्तंग) ।

६. ना० शा० पृष्ठ ४३२, का० मा०

षड्ज स्वर के ऋषभ गांधार धैवत निषाद अनुवादी ही हैं ऋषभ के मध्यम पंचम और निषाद अनुवादी ही हैं।^१

४. विवादी

रागानुकूल स्वरों का बाधक स्वर 'विवादी' होता है। यह स्वरों में आकस्मिक रूप से उत्पन्न होता है। इसके योग से प्रवर्तमान गीत के राग की हानि होती है। इसीलिए इसकी परिगणना वर्ज्य स्वरों में की जाती है।^२ अतः वचनीय (वदनात् वादी) होने से 'वादी', उसमें सहायक हो मिल जाने से 'सवादी' और राग के सौन्दर्य को समृद्ध करने के कारण 'अनुवादी', परन्तु राग के बाधक होने से स्वर 'विवादी' होते हैं। स्वरों की न्यूनता और अधिकता का निर्धारण तंत्री का आधारभूत दण्ड एवं इन्द्रियों की विगुणता से होता है। आचार्य अभिनवगुप्त की दृष्टि से स्वरों में वादी स्वामी, उसके अनुसारी इतर सवादी स्वर अमान्य, विवादी स्वर शत्रु तथा वादी स्वर में योग देने वाले अन्य स्वर परिजन की तरह अनुवादी होते हैं।^३

ग्राम

स्वरों का संयोग 'ग्राम' होता है। भरत ने दो ग्रामों का उल्लेख किया है—षड्ज और मध्यम। गांधार भी ग्राम ही है। परन्तु उसका प्रयोग लोक में नहीं होता। लोक में उपर्युक्त दो ही 'ग्राम' व्यवहृत होते हैं। वेदों में प्रचलित उदात्त, अनुदात्त और स्वरित नामक तीन स्वर इन लौकिक ग्रामों से भिन्न हैं। इन दोनों ग्रामों में षड्ज ग्राम 'आदि-ग्राम' होने के कारण प्रधान होता है। वस्तुतः 'ग्राम' शब्द अन्वर्थ है। ग्रामों में कुटुम्बियों के 'ग्राम' (समूह) रहते हैं, इसीलिए उस समूह को 'ग्राम' कहा जाता है। ग्राम में भी स्वर, श्रुति, मूर्च्छना, ताल, जाति और राग आदि का व्यवस्थापन होता है। राग के व्यवस्थापन में 'ग्राम' सहायक होता है।^४ षड्ज ग्राम में षड्ज और पंचम स्वरों का योग रहता है और मध्यम में पंचम और ऋषभ का संयोग रहता है।

ग्रामों की रागात्मकता

राग मुख्यतः इन षड्ज और मध्यम ग्रामों पर ही निर्भर करते हैं। राग के द्वारा श्रोता के मन का अनुरंजन होता है। संगीत-रचना का उद्देश्य है श्रोता के मन में राग का उद्बोधन। गीत के स्वर-वर्णों के माध्यम से भावों का संप्रेषण करते हैं, और ये भाव रागात्मक होकर श्रोता का अनुरंजन करते हैं। 'राग' स्वर-वर्णों के संतुलित व्यवस्थापन से उत्पन्न होता है। इनके द्वारा

१. बादिसंवादि विवादिषु स्थापितेषु शेषा अनुवादिन संज्ञकाः। ना० शा०, पृष्ठ ४३२, का० मा०।

२. ना० शा० २८, पृष्ठ ४३२।

३. वदनादादी संवादी विषदनात् विवादी अनुवादी ति श्रेता स्वराणां न्यूनाधिक्य तन्त्रीवादन दश्ये ना० शा० २८ ४३३ का० मा० तथा ४० मा०

राग साहित्य या काव्य की भाँति मनुष्य के मन को आनन्द रस से आप्लावित करते हैं ।

अश स्वर की महत्ता

राग के प्रधान तीन स्वर हैं—ग्रह, अश और न्यास । संगीत का आरम्भिक स्वर 'ग्रह' होता है, क्योंकि उसी से गीत के आलाप का उत्थान होता है ।^२ 'अश' 'वादी' की तरह ही स्वरों में प्रधान है । भरत ने यह प्रतिपादित किया है कि 'अश' में ही 'राग' वर्तमान रहता है और उसी से प्रवृत्त होता है । अभिनवगुप्त और मतंग की दृष्टि से भी स्वरों में 'अश' वैसे ही प्रधान होते हैं जैसे पुरुष स्वरूप में 'मुख' । अश स्वर के प्रयोग होने पर ही राग की अभिव्यक्ति होती है ।^३ 'न्यास' गीत के परिसमाप्ति-काल का स्वर होता है ।^४

गान-क्रिया के वर्ण

भरत के अनुसार गान-क्रिया ही वर्ण होता है क्योंकि गेय पदों का उसमें वर्णन होता है । ये गान-क्रिया रूप वर्ण चार प्रकार के हैं :

आरोही, अवरोही, स्थायी और संचारी ।

गेय पद के आलाप के क्रम में क्रमशः स्वरों का उत्थान होने पर आरोही, स्वरों के क्रमशः पतन होने पर अवरोही, स्वरों के सम और स्थिर (पुनरावृत्त) होने पर स्थायी तथा स्वरों के संचरण या आरोही और अवरोही के संयोग होने पर संचारी स्वर होता है । ये चारों वर्ण गीत-योजक होते हैं और इनकी निष्पत्ति से ही राग का उद्बोधन होता है । लक्षण-युक्त रीति में स्वरों के कर्षण होने पर गान में रसोदय होता है ।^५

अलंकार

स्वर-वर्णाश्रित गीत के प्रसन्नादि तैत्तीस अलंकार भी होते हैं । कटुक-केयूर आदि के द्वारा नारी एवं पुरुष का शरीर अलंकृत होता है । वे प्रेक्षक को मन-भावन लगते हैं । वर्णाश्रित गीत इन तैत्तीस अलंकारों में से विभूषित होने पर श्रोताओं के लिए सुखदायक होती हैं । अलंकारों के द्वारा गीत का राग और भी समृद्ध होता है । प्रसन्नान्नादि, प्रसन्नान्त, प्रसन्नाद्यन्त, प्रसन्न-मध्य, सम, स्थित, मृदु, मध्य, आयत, बिन्दु, कंपित, प्रेक्षोलित, तार, मन्द्र, रेचित और कुहर आदि गीत के अलंकार हैं । क्रमशः स्वर के दीप्त होने पर प्रसन्नान्नादि, व्यस्तता से उच्चारित होने पर प्रसन्नात आदि अन्त के स्वरों के क्रमशः दीप्त होने पर प्रसन्नाद्यन्त तथा मध्य के दीप्त होने

१. स्वरवर्ण्यं विशिष्टेन ध्वनिभेदेन वा जनः ।

रज्यन्ते येन कथितः स रागः सम्मतः सताम् । संगीतरत्नाकर २।२।१-६क; रागविबोध १, १, पृष्ठ १-२; भावविवेक * भरतकोष, पृष्ठ ५४१ ।

२. ना० शा० २८।७१क, का० सं० ।

३. रागश्च यस्मिन् वसति यस्माच्चैव प्रवर्तते । ना० शा० २८।७५-७८; भरतकोष, पृष्ठ ३ (मतंग), संगीतराज (कुम्भ) पृष्ठ १८८, तथा

यस्मिन् विद्यमाने च रागो रक्तिः जातिस्वरूपम् च भाति शिरसीव पुरुषस्वरूपम् । अ० भा० ।

४. ना० शा० पृष्ठ ४४३ का० भा०

५. ना० शा० २६ १८ १६ का० भा०

पर प्रस नमध्य अलंकार होते हैं। शेष अलंकारों द्वारा वर्णित गीति में रागा मकता का अधिक संचार होता है।^१ भरत की दृष्टि से गीति के लिए अलंकार नितान्त आवश्यक है बिना चन्द्रमा के रात्रि, बिना जल के नदी और बिना पुष्प के लता तथा बिना अलंकारों के नारी लक्षित नहीं होती। गीति भी अलंकारों से विभूषित न होने पर लक्षित नहीं होती, रागात्मक नहीं हो पाती।^२

गीति के प्रकार

भरत के अनुसार चार प्रकार की गीतियाँ होती हैं—मागधी, अर्धमागधी, सभाविता और पृथुला। मागधी, द्रुत-मध्य और विलंबित लय, लघु गुरु और प्लुत अक्षर, तीनों यति तथा इक्कीस तालों में युक्त होती है। अर्धमागधी में द्रुत-मध्य लय, गुरु और लघु अक्षर तथा मागधी की अपेक्षा आधे तालों का प्रयोग होता है। सभाविता में गुरु अक्षरों की बहुलता रहती है और पृथुला में लघु अक्षरों की।^३

गीत में ताल, लय और यति

भरत एवं अन्य आचार्यों ने गान की प्रक्रिया में ताल को अत्यधिक महत्त्व दिया है। गीत, वाद्य और नृत्य तीनों ही कलाओं के लिए 'ताल' का महत्त्व है। 'ताल' प्रतिष्ठाबोधक शब्द है। इसी में गीत, वाद्य और नृत्य वर्तमान रहते हैं और इसीमें प्रवृत्त होते हैं। एक अन्य आचार्य के अनुसार 'ता' शब्द-बोधक है और 'ल' शक्ति का बोधक। शिव और शक्ति के समायोग से 'ताल' की उत्पत्ति होती है। ताल के द्वारा गीत-क्रिया के काल का अवधारण होता है। काल (ब्रह्म) सृष्टि-स्थिति और प्रलय के मूल में है, उसी प्रकार गीत-क्रिया में काल का अवधारक होने के कारण 'ताल' अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। भरत की दृष्टि में 'ताल' का अवधारण न जानने वाला न तो वादक होता है और न गायक ही।^४ यति, पाणि और लय इस ताल के ही अंग हैं। द्रुत, मध्य और विलम्बित ये तीन लय हैं। छन्द, अक्षर और पदों के सम होने पर गीत में लय की उत्पत्ति होती है।^५ लयों का प्रवर्तन 'यति' द्वारा होता है। 'यति' नाट्यशास्त्र के अनुसार तीन प्रकार की होती है। समा, स्रोतोगता (बहा) और गोपुच्छा। आदि, मध्य और अवसान में लय में समानता रहने पर 'समा' यति होती है। प्रारम्भ में अधिक और क्रमशः कुछ होने

१. नाट्यशास्त्र २६।२३-४६ का० मा०, का० सं० २६।४६-७४।

२. शशिना रहितेव निशा बिजलेव नदी लता विपुष्पेव।

अनलक्ष्यते (अविभूषितेव) च नारी गीतिरलंकारहीना स्यात्। ना० शा० २६।४६, का० मा०।

३. ना० शा०, का० मा० २६।४७-५०।

४. (क) यस्तु तालं न जानाति न स गायता न वादकः।

तस्मात् सर्वं प्रवर्त्तेन कार्यम् तालावधारणम्।

(ख) शिवशक्ति समायोगात्ताल नामाभिधीयते। भरतकोष पृ० ८, ना० शा० ३१।३२५, का० मा०, संगीतरत्नाकर ५।२।

५. ना० शा० ३१।५३१ का० मा०

रण 'स्रोतोवहा' और प्रारम्भ में कृष्ण और उत्तरोत्तर पुष्ट होने पर 'गोपुच्छा' यति होती है। का० सं० के अनुसार वाद्यप्रधान भूयिष्ठा चित्रा 'समा', कभी द्रुत और विलंबित होने पर, वाद्य-श्रुतप्रधान होने पर स्रोतोवहा तथा गुरु-लघु अक्षरों से भावित होने पर लम्बिता गोपुच्छा होती है।

ध्रुवा गान

भरत ने गीत-विद्या के विविध पथों का विवेचन शास्त्रीय शैली में विस्तार से किया है। इन गीतों द्वारा नाट्य में रागात्मकता, भाव और रस में गति का संचार होता है। इसीलिए भारतीय नाट्य में यत्र-तत्र नाट्य-कथा के मध्य में भावदशा को तीव्रता और अधिकाधिक अनु-भूतिगम्यता प्रदान करने के लिए गीतों की योजना होती रही है। इन गीतों के अतिरिक्त भरत ने ध्रुवा गीति का भी विधान पर्याप्त विस्तार के साथ किया है। स्वर-वर्णों का उपयुक्त चयन, अलंकारों का प्रयोग, शारीरिक भाव-भंगिमा और गीत के उत्कर्ष के द्वारा ध्रुवागान की रचना होती है, इसके प्रयोग से नाट्य के पात्रों की गति और चेष्टा आदि की पूर्ण अभिव्यंजना होती है। अतः अन्य गीतों की अपेक्षा ध्रुवा-गान नाट्य-प्रयोग के लिए अधिक उपयोगी है। भरत की यह मान्यता है कि इसमें गीतों के जो विविध अंग विनियुक्त रहते हैं, उनमें स्थायी सम्बन्ध है। इसीलिए ये गान 'ध्रुवा' के रूप में व्यवहृत होते हैं।^२

ध्रुवा गान के प्रकार

ध्रुवागान भरत के अनुसार पाँच प्रकार के है—

प्रावेशिकी, नैष्कामिकी, आपेक्षिकी, प्रसादिकी और अन्तरा।

प्रावेशिकी

प्रावेशिकी ध्रुवा का प्रयोग पात्रों के प्रवेश-काल में होता है। नाट्यार्थ एवं प्रधान रस से सम्बन्धित गीत-वस्तु की योजना इसमें होती है। इसीलिए प्रावेशिकी यह नाम उपयुक्त भी है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र के अनुसार आगे प्रविष्ट होने वाले पात्र के रस, भाव, अवस्था आदि का प्रवेश शब्द से अभिधान होता है। प्रावेशिकी ध्रुवा में नाट्य की प्रधान रस-धारा और कथा का संकेत अत्यन्त रसमय रूप में प्रस्तुत किया जाता है। विशाखदत्त-रचित देवी चन्द्रगुप्तम् में चन्द्रगुप्त के भावी उत्थान की सूचना प्रावेशिकी ध्रुवा द्वारा ही दी गई है।^३

नैष्कामिकी

अंक के अन्त में पात्रों के निष्क्रमण-काल में इस गीत का प्रयोग होता है। इसका प्रयोग नाट्यार्थ की अपेक्षित सिद्धि या कथावस्तु के परिसमाप्ति-काल में होता है। रामचन्द्र के अनुसार

१. ना० शा० ३१।५३४-३७ का० सं०, तथा भरतकोष पृ० ५१२ (अच्युत)।

२. ना० शा० ३२।१ का० मा०।

३. नानार्थरसयुक्ता नृणां या गीयते प्रवेशे तु। प्रावेशिकी तु नाम्ना...। ना० शा० ३२।३८, का० मा०।

एष सितकर विस्तर प्रणशितारोष वैरितिमिरौषः।

निजनिधिवशेन चन्द्रो गगनात्स्थं लभितुं विरति (संस्कृत आवा)

ना० ४० ४१२ देवी चन्द्रगुप्त अंक ५

नैष्कामिकी ध्रुवा का प्रयोग अक के मध्य मे भी प्रयोजनवश पात्र के निष्क्रमण काल मे हो सकता है ।^१

आक्षेपिकी

नाट्य-प्रयोग मे प्रवहमान प्रस्तुत रस का उल्लंघन करके अन्य रस का आक्षेप करने पर आक्षेपिकी ध्रुवा होती है । इसमें प्रायः द्रुतलय का प्रयोग होता है ।^२

प्रासादिकी

आक्षेपिकी ध्रुवा के प्रयोग से प्रवहमान लय मे जो क्रम-भंग उत्पन्न हो जाता है, उसका यथास्थिति निर्धारण इस गीत-प्रयोग के द्वारा होता है । इसके द्वारा प्रेक्षको का मन-प्रसादन तथा राग का उद्बोधन होता है । यह 'ध्रुवा' प्रसाधन-परायण है । अतः नाट्य-कथा की अनुरूपता को दृष्टि में रखकर इसका प्रयोग कभी भी हो सकता है । रामचन्द्र की दृष्टि से विभावों के उन्मीलन द्वारा प्रस्तुत रस के निर्मलीकरण अथवा पात्र की चित्तवृत्ति का सामाजिको के समक्ष प्रकाशन 'प्रसाद' माना जाता है । प्रावेशिकी और आक्षेपिकी के बाद इसका प्रयोग आवश्यक होता है ।^३

अन्तरी

नाट्य-प्रयोग काल मे पात्र के सूक्ष्म मन, क्रुद्ध या वस्त्र एव आभरण आदि के अव्यवस्थित हो जाने से जो त्रुटि परिलक्षित होती है उसको ढँकने के लिए गान की योजना हाती है । इस गीत के प्रयोग से प्रेक्षको का ध्यान उस गान की ओर आकर्षित हो जाता है, प्रयोग की त्रुटि की ओर नहीं । यह गान पूर्ववर्ती या भावी रस का अनुगमन करता है । शारदातनय के अनुसार अन्तरी ध्रुवा का गायन नाट्य-प्रयोग-गत त्रुटि के आच्छादन के लिए नहीं अपितु अक की परिसमाप्ति में इसका गायन होता है । उनकी दृष्टि से यह उपसहारात्मक गीत होता है ।^४ अभिनवगुप्त ने 'अन्तरे छिद्रे गीयते इति अन्तराध्रुवा' यह अन्वर्थ व्युत्पत्ति की है । इसके प्रयोग से छिद्र (दोष) का प्रच्छादन हो जाता है ।

ये पाँचो ध्रुवागान नाट्य-प्रयोग में प्रवर्तमान रस, भाव, ऋतु, काल और देश आदि के संदर्भ में प्रयुक्त होते हैं । स्वभावतः नाट्य-कथा के अग के रूप मे इनका प्रयोग होता है । इसीलिए रामचन्द्र ने 'कवि-ध्रुवा' के नाम से इनका उल्लेख किया है । नाट्य-प्रयोग को भाव एव रस-समृद्ध बनाने के लिए इनका प्रयोग होता है । अतएव नाट्यकार की प्रतिभा के ये गान सकेतक होते हैं । उपयुक्त समय और स्थान पर उनका प्रयोग होने पर प्रवर्तमान नाट्य-कथा एवं रस को उचित वेग और शक्ति देते हैं । रसाश्रित ध्रुवागान नाट्यार्थ का उसी प्रकार प्रकाशन करते हैं जैसे नक्षत्रगण आकाश को अपनी ज्योत्स्ना से प्रकाशित करते हैं ।^५

१. ना० शा० ३२।३१६, का० मा०, ना० ६०, वही ।

२. ना० शा० ३२।३२०, का० मा० ।

३. प्रस्तुतस्यरसस्य विभावोन्मीलनेन निर्मलीकरणं प्रसादः प्रविष्टपात्रस्य अन्तर्गत चित्तप्रवृत्तेः सामाजिकान् प्रति प्रथनं वा प्रसादः । ना० ६० ४, पृष्ठ १७३ (वा० ओ० सी०) ।

४. विषरणे सूक्ष्मते भ्रान्ते वस्त्राभरण संयमे ।

दोषप्र-च्छादना या च गीयते सान्तरा ध्रुवा । ना० शा० ३२।३२२, का० मा० ।

५. तथा रसकृताः नित्यं च वा प्रकरणाभिताः (भवाः) ।

नचत्रायैव गगन नाट्यमुच्यते तत् ना० शा० ३२ ४३६ का० मा० ।

संगीत मार्ग और देशी

संगीत और गीत सामान्यतः एक-दूसरे के पर्यायवाची शब्द के रूप में व्यवहृत होते हैं, परन्तु शास्त्रीय दृष्टि से दोनों में किञ्चित् भिन्नता है। संगीत में गीत, वाद्य और नृत्य तीनों का समावेश होता है। अतएव यह तौयत्रिक है। परन्तु गीत में मौखिक गीत का ही बोध होता है। इसमें स्वर, पद और ताल का समन्वय होता है। यह संगीत भी मार्ग और देशी-भेद से दो प्रकार का होता है। मार्ग-संगीत में दिव्य गीत और नृत्य का योग रहता है, इसका प्रयोग गंधर्वों द्वारा ही होता है। यह संगीत-प्रकार लोक-प्रचलित नहीं है। कभी भरत ने दिव्य अप्सराओं द्वारा इसका प्रयोग किया था। परम्परा के अनुसार चित्ररथ ने अर्जुन को मार्ग की शिक्षा दी थी। परन्तु देशी संगीत स्थानीय होता है और विभिन्न प्रदेशों की जनरुचि के आधार पर यह विभिन्न रूपों में प्रचलित है। मतंग के अनुसार देशी गीत लौकिक संगीत है। 'ध्वनि-रूप-गीत' समस्त ससार में व्याप्त है और गायक के कंठ से मधुर ध्वनि के रूप में उत्पन्न होने पर संगीत की लय का सृजन होता है। अपने-अपने देश की परम्पराओं का ध्यान रखकर विभिन्न रुचि के रजनकारी गीत देशी होते हैं। इसमें देश-देश के राजाओं और प्रजाओं की रुचि का पूर्ण समावेश होता है।^१

वाद्य

नाट्य-प्रयोग को पूर्ण व्यवस्थित रूप देने के लिए गान की शास्त्रीय विवेचना के अतिरिक्त गान-वाद्यों की भी परिगणना, उनकी निर्माण-विधि एवं उपयोगिता आदि का विवरण प्रस्तुत किया गया है। भरतकाल में मुख्यतः चार प्रकार के वाद्य प्रचलित थे—तत्त (वीणा आदि), अबनद्ध (मृदंग, पटह आदि), मुशिर (वशी और वेणु आदि) और घन (झाल आदि)।^२ ये भारतीय वाद्य विभिन्न शैलियों में बनावे और बजाये जाते थे। इन वाद्य-यंत्रों के प्रयोग से गीत प्रयोग और भी अधिक रागात्मक हो जाता है। नि.सदेह 'गीत' जिस प्रकार ताल और लयाश्रित हो प्रस्तुत किये जाते हैं, वाद्य भी ताल और लय के अनुसारी होने पर राग का प्रसार करने में समर्थ होते हैं। अतः गान के समुचित प्रयोग के लिए वाद्य के प्रयोग की नितान्त आवश्यकता है। गीत-वाद्य का प्रयोग होने पर ही नाट्य का समुचित प्रयोग होता है। दशरूपको में वाद्य का प्रयोग वर्जित नहीं है। परन्तु यह प्रयोग भी रस-भाव को दृष्टि में रखकर होता है। उत्सव, यात्रा, मंगलावसर, विवाह और सग्राम आदि के अवसरों पर वाद्य का प्रयोग होता है। घरेलू उत्सवों में वाद्य-यंत्रों की सख्या न्यून होती है। और नाट्य-प्रयोग में तो प्रायः नव वाद्यों का प्रयोग होता है।^३

१. देशेषु देशेषु नरसवेराणां कृत्वा जनानामपि वर्तते वा।

गीतं च वाद्यं च तथा च नृत्तं देशीति नाम्ना परिकीर्तिता सा। भरतकोष, पृ० १६२, २२२, ६०२।

२. ना० शा० २८११-१५, का० भा०, २६११-३, ३१११-४, का० सं० २८११-१४, ३०११-२, ३१११-४।

तथा

पूर्वं गानं ततो वाद्यं ततो नृत्तं प्रयोजयेत्।

गीतवाद्यग सयोग प्रयोग इति संहिता ना० शा० २४ २८५ का० भा०

३. ना० शा० ३४ २८ २० क० भा०

गायको और वादको की आसन-व्यवस्था

गान और वाद्य की शास्त्रीय विधियों का ही नहीं, गायकों और वादको की आसन-विधि का भी समुचित निर्धारण भरत ने किया है। नेपथ्य-गृहाभिमुख दो द्वारों के मध्य सब वाद्यों के रखने का विधान है। मृदंगवादक रंगमंच की ओर, उसकी बायीं ओर पाणविक, गायक रंग-पीठ के दक्षिण-उत्तराभिमुख, गायिका उसके सम्मुख उत्तराभिमुख, गायन के वाम पार्श्व में वेणिक तथा उसके दक्षिण में वशीवादको के बैठने का विधान है। तीनों प्रकार के नाट्य-मण्डपों में गायक और वादक रंगशीर्ष और रंगपीठ के द्वारों के मध्य में रहते हैं।^१

प्रयुक्त वाद्य

नाट्यशास्त्र में आलोच्य के विवेचन के प्रसंग में मृदंग, पणव, दर्दुर, दुन्दुभि, भुरज, झल्लरी, पटह, वण, शख और ढक्कनी आदि अनेक प्रकार के वाद्यों की परिगणना की गई है।^२ अभिनयदर्पण में पटह, बंशी, द्रोण, वीणा तथा प्रसिद्ध पुरुष गायक पात्र या पात्री बाह्य प्राण के रूप में परिगणित हुए हैं।^३ संगीत मकरद में दस प्रकार की वीणा तथा अन्य वाद्यों की परिगणना की गई है।^४ संगीत-शास्त्र के अन्य ग्रन्थों में अन्य अनेक प्रकार के वाद्यों का विवरण प्रस्तुत किया गया है।

समाहार

भरत ने जिन चार प्रकार के प्रधान वाद्यों का उल्लेख किया है उनके माध्यम से वाद्य वृन्द का भी प्रयोग प्राचीन काल में होता होगा इसकी कल्पना की जा सकती है। भरत नाट्य एव कथकली नृत्यों में भारतीय वाद्यों की सहायता से वाद्य वृन्द की योजना अभी भी होती है। आकाशवाणी द्वारा प्रसारित संगीत के कार्यक्रम में आर्केस्ट्रा का सफल आयोजन होता है। आधुनिक गीतिनाट्यों के सफल प्रयोग के लिए भाव एव रस के अनुवर्ती विविध वाद्यों का प्रयोग किया जाता है। गीतिनाट्य में प्रवहमान राग को वाद्यों के योग से बल मिलता है। उसके अतिरिक्त वाद्य के यथोचित प्रयोग से नाट्य-प्रभाव की भी वृद्धि होती है। अतः प्रभाव-मृजन की दृष्टि से भी वाद्यों का प्रयोग नितान्त उचित होता है।

भरत ने गीत-वाद्य का योग नाट्य-प्रयोग की सफलता के लिए अत्यावश्यक मानकर ही उक्त दोनों विषयों का विस्तृत विधान नाट्यशास्त्र में किया है। गीत और वाद्य का स्वतंत्र महत्त्व भी होता है और इनका प्रतिपादन संगीतशास्त्र में स्वतंत्र रूप से भी हुआ है। नाट्य में उनका प्रयोग सहायक के रूप में ही होता है। नाट्य-प्रयोग की सिद्धि के लिए गीत की महत्ता का प्रतिपादन करते हुए भरत ने अनेक बार प्रशंसासूचक विचार प्रकट किए हैं। उनकी दृष्टि से जिस प्रकार चित्र की कल्पना विविध वर्णों के बिना नहीं हो सकती उसी प्रकार नाट्य में राग का

उद्भव बिना गीत के नहीं हो पाता है।^१ अतएव बाद्य को उन्होंने नाट्य की शय्या माना है, उन दोनों कलाओं के सुप्रयुक्त होने पर नाट्य का प्रयोग पूर्णतया सिद्ध हो पाता है। नाट्य-प्रयोग के क्रम से गीत का यह महत्त्व प्रतिपादन करने पर भी भरत ने यह स्वीकार किया है कि नाट्य में गीत का प्रयोग नाट्य के अनुरोध से ही होता है, अतएव वह गौण होता है। अनावश्यक गीत-प्रयोग होने पर प्रयोक्ता और प्रेक्षक दोनों के लिए ही वह खेद-जनक होता है। निःसंदेह गीत की योजना प्रायः स्त्री-पात्रों द्वारा ही करने के पक्ष में भरत रहे हैं। पुरुष द्वारा गायन और स्त्री द्वारा पाठ की परंपरा भी रही है। परन्तु स्त्री के गीत की विस्वरता में भी जो माधुर्य होता है वह पुरुषों के प्रयत्न से भी संभव नहीं है।^२

नृत्य

भारतीय नृत्य की परंपरा

भारतीय नृत्य की परंपरा संभवतः उतनी ही प्राचीन है जितनी नाट्य की। नाट्योत्पत्ति के इतिहास के क्रम में भरत ने नृत्य के उद्भव का भी महत्वपूर्ण इतिहास प्रस्तुत किया है। उक्त विवरण के अनुसार तो 'नृत्य' का 'नाट्य' से स्वतंत्र विकास हो चुका था। परन्तु नाट्य में शोभा के प्रसार के लिए नृत्य का भी उसमें प्रयोग किया गया।^१ नाट्यशास्त्र में प्राप्त विवरण के अनुसार नाट्य में इसका प्रयोग शिव की प्रेरणा से हुआ। 'त्रिपुरदाह' ढिमा का प्रयोग भरत ने प्रस्तुत तो किया, पर उसका पूर्वरंग नृत्य-विहीन होने के कारण 'शुद्ध' था। शिव ने उसमें गीत-वाद्ययुक्त नृत्य का प्रयोग कर उसे 'चित्र' रूप में प्रस्तुत करने के लिए तण्डु को आदेश दिया कि वह भरत को नृत्य की शिक्षा दे।^२ इसीलिए नृत्य का एक प्रधान (उद्धत) भेद ताण्डव नाम से प्रसिद्ध भी हुआ।^३ नाट्यशास्त्र में प्राप्त एक अन्य विवरण के अनुसार दक्ष के यज्ञध्वंस के उपरान्त शिव ने गीत के ताल पर अनेक मुद्राओं में नृत्य किया। उन्होंने विविध मुद्राओं में प्रत्येक देवता का अनुकरण नृत्य में प्रस्तुत किया।^४ ये पिंडीवध के रूप में प्रसिद्ध हुए। भरत ने इस प्रसंग में प्रायः सब देवताओं के पिंडीवध का प्रतीकात्मक विवरण दिया है। नाट्यशास्त्र में नृत्य के उद्धत (ताण्डव) और मुकुमार (लास्य) भेदों का निरूपण हुआ है।

नृत्य में करण, अंगहार और रेखक

नृत्य में हाथ, कटि, पाण्डू, पाद, जंघा, उदर, वक्षस्थल और भ्रूष्ठ आदि का स्थान और

१. किन्तु शोभा प्रजनयेदिति नृत्तं प्रवर्तितम्। ना० शा० ४१६४ क (गा० ओ० सी०)।

२. भयाऽपीदं स्मृतं नृत्यं सध्याकलेषु नृत्यता।

समुक्ते रहदारीर्विभूषितम् ना० शा० ४१०१ गा० ओ० सी०)

३. ना० शा० ४२३३ २४३-४ ७०-७०)

गति (चेष्टा आदि) बड़ा महत्त्व का है। कभी इनकी गति स्थित होती है और कभी द्रुत। ये चेष्टाएँ नृत्य में मातृका होती हैं।^१ तीन या चार मातृकाओं के योग से करण का सगठन होता है। भरत ने नाट्यशास्त्र में एक सौ आठ करणों तथा उनकी विभिन्न मुद्राओं का विस्तृत विवरण दिया है।^२ इन विभिन्न करणों के संयोग से अंगहारों की निष्पत्ति होती है।^३ नाट्यशास्त्र में वृत्तीस प्रकार के विभिन्न अंगहारों का विवरण प्रस्तुत किया गया है।^४ नृत्य की परिसमधि जिस शालीनता और प्रभावशालिता से होती है उसके लिए पादरेचक, कटिरेचक, कररेचक, और कण्ठरेचक इन चार प्रकार के रेचकों की कल्पना की है।^५ करण, अंगहार और रेचक की रूप-रचना शिव ने की। शिव से तण्डु को प्रेरणा मिली। तण्डु-निर्दिष्ट ये नृत्य तण्डव के नाम से प्रसिद्ध हुए।

चिदम्बरम् के नटराज मंदिर में अंकित मुद्राएँ

चिदम्बरम् के नटराज मंदिर की नृत्तमभा के चौदह स्तंभों पर नाट्यशास्त्र में वर्णित १०८ करण एवं चार अन्य मूर्तियाँ अंकित हैं। दोनों पार्श्वों में स्थित सात-सात स्तंभों पर आठ-आठ मूर्तियाँ और नाट्यशास्त्र में प्रस्तुत उनकी परिभाषाएँ भी उसी क्रम में अंकित हैं। एक पार्श्व के सात स्तंभों पर १-५४ करण-मूर्तियों और उनकी मुद्राओं के लक्षण अंकित हैं। जीवन से एक सौ साठ तक के करण दूसरे पार्श्व के सातों स्तंभों पर अंकित हैं। शेष चार मूर्तियाँ संभवतः उस काल के राजा, रानी और मूर्ति-निर्माताओं के हैं। दोनों स्तंभों पर ये युगल-मूर्तियों के रूप में हैं।^६ यह मंदिर संभवतः चौदहवीं सदी का है। इसके अतिरिक्त एलोरा, एलिफंटा और भुवनेश्वर के मंदिरों में भरत-कल्पित नृत्य की मुद्राएँ बड़ी भव्यता और मनोहारिता से अंकित हैं। अतः यह तो स्पष्ट है कि भरत-कल्पित नृत्यविधान का प्रभाव नाट्य और नृत्य पर ही नहीं प्राचीन भारत की वास्तुकला पर सदियों तक वर्तमान रहा है।

नृत्य का सुकुमार रूप लास्य

नाट्यशास्त्र में दो प्रकार के नृत्य का विवरण प्राप्त होता है। उद्धत नृत्य 'तण्डव' और सुकुमार नृत्य 'लास्य' के नाम से प्रसिद्ध हैं। तण्डव का शिव से तथा लास्य नृत्य का सम्बन्ध पार्वती की सुकुमार भाव-भंगिमाओं से है। शिव और पार्वती दोनों ही ने क्रमशः तण्डव और लास्य की उद्भावना में योग दिया, यह कालिदास ने भी स्वीकार किया है।^७ लास्य के दस अंगों की परिकल्पना भरत ने की है।

१. ना० शा० ४।५६-६० (गा० ओ० सी०)।

२. ना० शा० ४।३४-५५ (गा० ओ० सी०)।

३. सर्वेषामंगहाराणां निष्पत्तिः करणैर्यतः। ना० शा० ४।२९ (गा० ओ० सी०)।

४. ना० शा० ४।१८-२७ (गा० ओ० सी०)।

५. ना० शा० ४।२४८ (वही)।

६. It is, therefore, easy to see that these figures have been placed strictly in accordance with the order of Natyasastra : K. S. Ram Swami Sastri Introduction to N S (G O C 2nd Edition p 34-39)

७. रत्नेश्वरमुमाकृतव्यतिकरे स्वयं विभक्त द्विध माल

(१) 'गेयपद' में तंत्री और भाण्ड की सहायता से आमनस्थ हो शुष्क गायन होता है।

(२) 'स्थित पाठ्य' में कामपीडित विरहिणी स्त्री आसनस्थ ही प्राकृत भाषा में गायन करती है। अभिज्ञानशाकुन्तल के तृतीय अंक में शकुन्तला का गायन (अयि निघृण वरभीय) इस लास्य का उत्तम उदाहरण है। साहित्य दर्पण में उद्धृत अभिनवगुप्त के मतानुसार स्थित पाठ्य का प्रयोग केवल प्रेमाकुल नारी के विरह के लिए ही नहीं, क्रोध की मुद्रा में भी हो सकता है।'

(३) 'आसीन' में स्त्री चिन्ताशोक समन्वित हो अनल्यकृत ही, प्रस्तुत होती है, वाच्य का प्रयोग नहीं होता। आश्रम की कुटी में 'अनन्य मानसा विचिन्तयती' शकुन्तला इसी मुद्रा में बैठी रहती है।^२ (४) पुष्पगधिका में स्त्री नर-वेश में सखियों के विनोद के लिए ललित सस्कृत का पाठ करती है। सागरनदी के अनुसार इसका प्रयोग प्रेमी के हृदय को मोहने के लिए होता है।^३

(५) प्रच्छेदक मे चन्द्रज्योत्स्ना-पीडित मानिनी स्त्रियाँ विप्रियकारी पति का भी आलिंगन करती है, उनके अपराधो को क्षमा करती है। परन्तु विश्वनाथ के मतानुसार विरहिणी नारी अपने प्रेमी को लक्ष्य कर एक तार पर विरह गीत गायी है। अभिज्ञानशाकुन्तल मे हसपदिका का गीत प्रच्छेदक ही है। नाटक लक्षण रत्नकोष मे उद्धृत राहुल के मतानुसार यह प्रच्छेदक नाम अन्वर्थ है, क्योंकि सभ्रान्त कुलीन नारी के प्रेम का प्रच्छेद उसके पति द्वारा होता है।^४ (६) त्रिगूढक पुरुष-प्रयोज्य नृत्य है। इसके पद सुकुमार और वृत्त सम होते हैं। सागरनदी ने इसे वैमूढक कहा है और विश्वनाथ के अनुसार पुरुष स्त्री की वेश-भूषा मे नृत्य करते हैं। नृत्यकाल अत्यल्प, पर अत्यन्त सुखदायी होता है। मालती माधव मे मकरन्द माधवी के रूप मे प्रस्तुत होता है।^५

(७) सैधवक लास्य मे पात्र विस्मृत-सकेत प्रिय (अथवा प्रिया) को न पाकर सकेत भ्रष्ट हो वीणा आदि की सहायता से प्राकृत भाषा में गायन करता है। सागरनदी और शिंगभूपाल की दृष्टि से सैधवक में पात्र अपनी देशी भाषा में गायन और नृत्य का प्रयोग करते हैं। विश्वनाथ की दृष्टि से सैधवक यह नाम अन्वर्थ है, क्योंकि निराशा के कारण लवण-रस से मानो पात्र अविष्ट हो जाता है।^१ (८) द्विमूढक लास्य मे चौरस पद, मंगलार्थक गीत और अभिनय तथा भाव एव रस नितान्त स्पष्ट होते हैं। विश्वनाथ के अनुसार इस लास्य का प्रयोग मुख और प्रतिमुख सधियों के क्रम मे रस एवं भावाभिव्यक्ति के लिए होता है। मालविका का गीत इसका उदाहरण है। शिंगभूपाल की दृष्टि से इसमे ललित एव विलासपूर्ण गति का भी योग रहता है। सागरनदी के अनुसार भी गायक पात्र ललित गति में संचरण करता है।^२ (९) उत्तमोत्तमक लास्य अनेक रस, हेला-भाव तथा विचित्र श्लोक बंधो से विभूषित होता है। विश्वनाथ के अनुसार इसमे

१. ना० शा० १५।१८२-१८४-८६ का० मा०, सा० द० ६।२१४, ना० ल० को० २८५३, र० सु० ३।१३८, नागालंद अंक १।१३ ।

७. ना० शा० १८१८७ का० मा०, अ० शा० अंक ४ ।

३. ना० शा० १८१८, का० मा०, ना० ल० को० २६६८ । कामिनि कपल कदम्ब प्रकार । पुरुषकवेम
कपल अभिसार । विद्यापति पदावली ११६ ।

४ ना० शा० १८१८६ का० मा०, सा द० ११२१८, अ० शा० अंक ५१८, ना० ल० को० पं० २८७२-७५।

५ मा० शा० १८११० का० मा० मा० ल० को० २८६५-६६. सा० ६० ६।२१६. मालती माधव अंक ६।

६ ना० शा० १८१६ का० मा० २० सु० २७४४ न० ल० को० २८७८-८०

७ ना० ज० १८ १६२ का० मा० सा० द० ६३१ मा० स० स० १४, न० स० को० २८६५

विरहिणी स्त्री द्वारा ईर्ष्या और आक्रोशपूर्ण भावों का प्रकाशन होता है।^१ (१०) उक्त प्रत्युक्त लास्य में कोप-प्रसादजनित अधिक्षेपपूर्ण उक्त भावों का प्रयोग उक्ति-प्रत्युक्त शैली में होता है। इसमें गीतार्थ की योजना होती है।^२ भरत ने इन दस लास्यांगों के अतिरिक्त भावित और विचित्रप्रदा दो और भी लास्यांगों का उल्लेख किया है। भावित में कामाग्नि-सतप्त स्त्री प्रिय को स्वप्न में देखकर विविध भावों का प्रकाशन करती है। विचित्र पद नामक लास्य में विरहिणी नारी प्रिय की प्रतिकृति को देखकर अपना मनोविनोद करती है।^३

प्रायोगिक नृत्य की परम्परा

ताण्डव और लास्य नृत्यों के प्रयोग-रूपों का परिचय मालविकाग्निमित्र, रत्नावली, कुट्टनीमत हरिवंश, चारुदत्त और मृच्छकटिक में मिलता है। मालविकाग्निमित्र के प्रथम एवं द्वितीय अंक इस दृष्टि से विशेष रूप से उपादेय है। उसमें दुष्प्रयोज्य छलिक को प्रयोग रूप में प्रस्तुत किया गया है। हरिवंश में 'कौवेररभामिसार', तथा छलिक (हल्लीसक) अभिनय एवं नृत्य दोनों ही रूपों का परिचय प्राप्त होता है। रत्नावली में मदनिका वसन्ताभिनय को नृत्य रूप में प्रस्तुत करती है और राजा उसके अभिनय एवं अंगसौष्ठव को देख भुग्ध है। चारुदत्त और मृच्छकटिक में शकार और विट द्वारा अनुगम्यमान नाटक-स्त्री वसन्तसेना 'नृत्तोपदेशविशद' चरणों का विश्लेषण करती है।^४ गीत-नृत्य की यह परंपरा संस्कृत नाटकों के ह्यास के उपरान्त भी मध्यकालीन उपरूपों और रास नाटकों के माध्यम से निरंतर पल्लवित होती रही है। ये रास और लीला-नाटक भारतीय धर्मभावना तथा शृंगार की चेतना को जीवन और गति देते रहे हैं। गीत-नाट्य और नृत्य की यह त्रिवेणी उन्नीसवीं सदी तक किसी-न-किसी रूप में जीवित रही है।^५

अंगसौष्ठव और अभिनय

ताण्डव नृत्य के भी दो रूप हैं—शास्त्रीय और प्रायोगिक। नृत्य के शास्त्रीय रूपों में उसके सैद्धान्तिक पक्ष का विश्लेषण और व्याख्यान किया जाता है। नाट्यशास्त्र, भरतार्णव और अभिनयदर्पण में सैद्धान्तिक पक्ष का विवेचन है। मालविकाग्निमित्र में नृत्य के प्रयोग-रूपों का बड़ा स्पष्ट परिचय दिया गया है। 'क्रिया' और 'संक्रान्ति' प्रयोग के दो रूप हैं। नर्तक जब स्वयं ही नृत्य प्रस्तुत करता है तो वह 'क्रिया' होती है और आचार्य शिष्य में नृत्य की शिक्षा का सक्रमण करता है तो वह 'संक्रान्ति' होती है।^६ नृत्य-प्रयोग के दो उद्देश्य होते हैं—अंगसौष्ठव और अभिनय। अभिनय की भावभंगिमाओं द्वारा भावों और रसों का उद्भावन होता है। अंगसौष्ठव

१. ना० शा० १८।१६३ का० मा०, सा० ८० ६।२२१।

२. वही १८।१६४ का० मा०, ना० ल० को० २८८१, २० सु० ३।२४७।

३. वही १८।१६६ का० मा०।

४. 'मालविकाग्निमित्र अंक ३-२। हरिवंश-विष्णुपर्व ८८।८६, ६०, अध्याय। रत्नावली अंक १।१६।

चारुदत्त अंक १

५. रस और रसान्वयी काय तथा हिन्दी नाटक उद्भव और विकास पृ० ८० १२० डॉ० दरमय

द्वारा अंगो की सुकुमारता और सतुलित अवयव-संस्थानों का हृदयग्राही प्रदर्शन होता है मालविकाग्निमित्र में मालविका और रत्नावली में मदनिका ने नृत्य के प्रयोग के क्रम में अभिनय के साथ अंग-सौष्ठव का अत्यन्त हृदयस्पर्शी रूप प्रस्तुत किया है।

अंगसौष्ठव के प्रदर्शन के लिए चारी और विरल नेपथ्य-विधान अत्यन्त आवश्यक है। नृत्य-प्रयोग के प्रसंग में कालिदास ने 'भाव' और 'भाविक' इन दो महत्त्वपूर्ण शब्दों का प्रयोग किया है। नाट्याचार्य हरदत्त और गणदास साक्षात् सशरीरी 'भाव' के रूप में उल्लिखित हैं और उनके द्वारा मालविका को दी गई शिक्षा 'भाविक' है। आगिक चेष्टाओं द्वारा भावों का प्रदर्शन दुष्प्रयोज्य होने पर 'छलिक' होता है। मालविकाग्निमित्र में 'छलिक' का अभिनय एवं नृत्य करते हुए मालविका ने अन्तर्निहित वचन, रूप और अंगों द्वारा काव्यार्थ का सूचन किया है, पादन्यास लयानुसारी है और रसों की तन्मयता भी है। दूसरी ओर उसका अंग-सौष्ठव तो और भी रागोत्तेजक है। मालविका का अभिनय और अंग-सौष्ठव दोनों ही अनवद्य हैं।^१ यही अनवद्यता रत्नावली की मदनिका में भी है।^२ कुट्टनीमत में इस नृत्य का प्रयोग मञ्जरी नाम की परम रूपवती वेश्या ने अत्यन्त मनोहारी रूप में प्रस्तुत किया है।^३ कालिदास की दृष्टि से मालविका का अंग-सौष्ठव छन्दों के नृत्य की तरह मधुर है और अभिनय रागबद्ध है।^४ अतः नृत्य-प्रयोग के दोनों प्रयोजनों का अत्यन्त स्पष्ट निर्देश है। मालविकाग्निमित्र के प्रथम एवं द्वितीय अंक नृत्य-प्रयोग की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। हरिवंश के विष्णुपर्व में हल्लीसक आदि नृत्य का प्रयोगात्मक वर्णन भी बहुत ही विशद है। उसके प्रयोग में स्वयं विष्णु ने वशी, नारद ने वीणा और अप्सराओं ने वाद्य लिये तथा रंभा ने अभिनय किया।^५

नृत्य-प्रयोग के विधि-निषेध

नृत्य-प्रयोग के अवसरों के सम्बन्ध में भरत ने यह स्पष्ट निर्देश दिया है कि नाट्य के पूर्वर्ण में शोभा और सौन्दर्य-प्रसार के लिए नृत्य का प्रयोग अपेक्षित है। परन्तु स्वतन्त्र रूप से विवाह, जन्म, देवपूजा, ऋतुपर्व और विजयोत्सव आदि के अवसरों पर भी नृत्य का प्रयोग विहित था।^६ नृत्य लोक एवं सुसंस्कृत राज-परिवारों के मध्य बहुत लोकप्रिय थे। प्रायः राज-प्रासादों और विशाल मन्दिरों के साथ संगीतशालाएँ और चित्रशालायें भी होती थीं। कालिदास के शाकुन्तल और मालविकाग्निमित्र एवं अन्य प्राचीन ग्रन्थों में भी ऐसी नृत्यशालाओं के विवरण प्राप्य है।^७

नृत्य के साथ गीत-वाद्य का प्रयोग तो अपेक्षित ही है। जब नर्तकी रंगमंच पर प्रवेश करती है तो गान, वाद्य तथा उसके लय के अनुरूप ही गति द्वारा चारी का भी प्रयोग वह करती

१. मालविकाग्निमित्र, अंक १ तथा २।

२. रत्नावली, अंक १।१६।

३. कुट्टनीमत ८८६-६१०।

४. छन्दो नर्तयितुं यथैव मनसि श्लिष्टं तथास्या वपुः। मा० अ० १।३।

५. हरिवंश : विष्णुपर्व—८६।६८-८३।

६. ना० शा० ४।२६४-६६ तथा ३०४-३०६।

७. चित्रशाला गता देवी (मा० अ० अंक १)

है। नर्तकी गान-समन्वित नृत्य प्रस्तुत करती हुई रगमच पर कोमल विलास-लीला के साथ अपनी अँगुलियों से पुष्प-विसर्जन करती हुई प्रवेश करती है तो वहाँ अपूर्व शोभा का प्रसार होता है।^१ परन्तु जहाँ पर 'गेय' ही अभिनेय हो, वहाँ वाद्य का प्रयोग उचित नहीं होता, क्योंकि गेयपद अव्यक्त हो जाता है।^२ अभिनय या नृत्य के प्रसंग में वस्तु या भाव के अनुरोध से युवति 'खडिता' या 'विप्रलब्धा' हो तो नृत्त का प्रयोग नहीं होता। प्रिय के सन्निहित न होने पर तथा प्रिय के विप्रोषित होने पर भी नृत्य का प्रयोग नहीं होता। वस्तु-वृत्त में जहाँ चिन्ता और उत्सुकता का प्रभाव अधिक हो वहाँ भी नृत्य का प्रयोग उचित नहीं होता। परन्तु वस्तु-वृत्त के जिस अंग से नायिका के हृदय में आनन्द की लहरें उठने लगे वहाँ से नृत्य का प्रयोग उचित होता है। देवता आदि की स्तुति में शिव के उद्धृत अगहारो द्वारा नृत्य का प्रयोग होना चाहिए और जहाँ शृंगार रस सम्बद्ध स्त्री पुरुषाश्रित गान आदि हो उसका प्रयोग देवी (पार्वती) कृत ललित अगहारो का प्रयोग होता है।^३

भरत ने नृत्य (नृत्त) की जो परिकल्पना की है उसका प्रभाव नृत्यकला के शास्त्रीय ग्रन्थों तथा प्रयोगों पर पड़ा। प्राचीन काल की नृत्यशालाओं, रंगशालाओं और चित्रशालाओं में तो उनका प्रयोग होता ही था, परन्तु प्राचीन काल के मन्दिरों, भित्तियों तथा प्रस्तर भित्तियों पर भी भरत-कल्पित मुद्राएँ अंकित हैं। अतः नृत्य के क्षेत्र में भरत मौलिक चिन्तक थे।^४

एकादश अध्याय

आधुनिक भारतीय रंगमंच

क—उत्तर भारतीय रंगमंच

१. पारसी
२. गुजराती
३. मराठी
४. बंगाली
५. हिन्दी

ख—दक्षिण भारतीय रंगमंच

१. तमिल
२. तेलगु
३. कन्नड़
४. मलयालम

ग—राष्ट्रीय रंगमंच



आधुनिक भारतीय रंगमंच

पूर्वपीठिका

भारत की स्वाधीनता के बाद नाट्य, नृत्य और संगीत कलाओं के पुनरुद्धार और पुनर्मूल्यांकन के लिए राष्ट्रीय महत्त्व के प्रयत्न हो रहे हैं। यद्यपि आधुनिक भारतीय नाट्यकला पाश्चात्य नाट्यकला की ऋणी है, पर प्राचीन भारत की नाट्यकला स्वयं इतनी समृद्ध है कि अपने प्रकृत विकास के लिए नितान्त परमुलापेक्षी होने की आवश्यकता नहीं रही है। आधुनिक भारतीय रंगमंच के नवीन स्वरूप की कल्पना गौरवशाली प्राचीन भारतीय रंगमंच से प्रेरणा ग्रहण कर सकती है। उनमें परंपरागत भारतीय जीवन के आदर्श, आकांक्षाएँ और भावनाएँ बोलती हैं। पाश्चात्य प्रभाव में पनपने पर भी हमारा आधुनिक रंगमंच उस परम्परा की उपेक्षा कैसे कर सकता है ?^१

भारतीय रंगमंच का स्वर्णयुग

वैदिक युग से ग्रीक काव्य-काल तक के सहस्रों वर्ष के आयाम में प्राचीन भारतीय रंगमंच फूलता-फलता रहा है। उस प्राक् ऐतिहासिक काल के नाट्य तो विस्मृति के गर्भ में हैं, पर यजुर्वेद में नाट्य-प्रदर्शन की अनेक महत्त्वपूर्ण सामग्रियों और पात्रों के उल्लेख हैं।^२ रामायण में 'बहू नाटक-सधो', 'गीत-वादित्र-कुशल' और 'नृत्तशालिनी' स्त्रियो एवं विभिन्न वाद्यों के^३ विवरण से (ख्रिस्ताब्द से सदियों पहले हमारे रंगमंच का इतिहास चला जाता है। पर ख्रिस्ताब्द के

१ परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि हम अपनी पूर्ववर्ती और प्राचीन रचनाओं को किनारे रख दें। जहाँ तक सैद्धान्तिक विवेचन का प्रश्न है भारतीय आचार्यों का नाट्य-सम्बन्धी सैद्धान्तिक विवेचन अनेक अंशों में मान्य और प्रामाणिक है।—नन्ददुलारे वाजपेयी, 'आधुनिक साहित्य', पृ० २७०।

२ यजुर्वेद अ० ३०।६, ८, १०, १२, १४, १६-२१।

३ ११२ १३-७ ५ ३२ ३५

आरम्भिक चरणों में तो अवशोषण भास कालिदास और शूद्रक जैसे रस सिद्ध कवियों के महान् नाटकों और उनके अभिनयों से हमारी रंगमंचीय परंपरा और भी समृद्ध और विकसित हो जाती है। भास की नाट्यशैली प्राचीन होने पर भी नय पथ का अनुसंधान करती चलती है। उसके दुःखान्त नाटकों के पात्र शेक्सपियर की ट्रेजेडी की परंपरा के हैं। उसके कर्ण और दुर्योधन अपनी दारुण विपत्तियों में भी महान् और स्पृहणीय लगते हैं। शूद्रक का सामाजिक नाटक मृच्छकटिक भारतीय जीवन-भूमि पर परिपल्लवित होने पर भी अपनी व्यापक मानवीय संवेदना के कारण विश्वविख्यात नाटक है। कालिदास विश्व के सर्वश्रेष्ठ नाटककारों में हैं। उनकी प्रतिभा का मधुर फल अभिज्ञानशाकुन्तल विश्व की महत्तर नाट्य-कृतियों में है। इन दोनों नाटककारों ने अपने नाटकों में नाट्यकला का परिनिष्ठित आदर्श प्रस्तुत किया। उत्तररामचरित के रचयिता भवभूति और मुद्राराक्षस के प्रणेता विशाखदत्त को छोड़कर शेष नाटककारों के लिए कालिदासोत्तर युग सर्जना का नहीं, अनुकरण और पुनरावृत्ति का (युग) था। ये दोनों नाटककार भारतीय नाट्य-परम्परा की अन्तिम प्रतिभा-उज्योति थे। हर्ष की रत्नावली और प्रियदर्शिका में काव्य-प्रतिभा का स्फुरण है और मधुर कल्पना भी, परन्तु उनमें कालिदास की-सी नाना-रसात्मक लोकचरित की महाप्राणता^१ का उद्भावन नहीं हो सका है। हर्ष की प्रतिभा शास्त्रीय नियमों के समक्ष नतमुख हो सामन्ती जीवन के वैभव और विनाश-रस की वर्णना कर ही सन्तोष करती है। जीवन की महत्तर, उदात्त चेतना को आलोकित नहीं करती। राजशेखर, मुरारि और जयदेव तो हर्ष-काल के परम्परानुवर्ती नाट्यकार हैं, नवीन नाट्य शैली के प्रवर्तक नहीं।

प्राचीन भारत के रंगभवन

प्राचीन भारत के ये नाटक कला-समृद्ध ही नहीं थे, उनके प्रयोग के लिए उपयोगी और भव्य रंगभवन भी थे। नाट्य-शास्त्र में वर्णित नाट्यमण्डप की रूपरेखा से उसका अनुमान किया जा सकता है। भरत ने नाट्यमण्डप के लिए 'यवनिकापटी' द्वार और मतवारणी, दोमहले रंग-मण्डप, सीढ़ीनुमा आसन-शैली तथा रंग प्रसाधन का जैसा विस्तृत विवरण प्रस्तुत किया है उससे रंगमंच की सुदीर्घ परंपरा का ज्ञान होता है।^२ दुर्भाग्य से उस काल का एक भी रंगभवन अब शेष नहीं है। रामगढ़ की गुफा में प्राप्त सीतावेगा और जोगीमारा के रंगमंच बहुत दूर तक हमारी सहायता नहीं कर पाते हैं। संस्कृत नाटकों की प्रस्तावनाएँ निश्चित रूप से सूचित करती हैं कि विभिन्न उत्सवों के अवसरों पर प्रयोग के लिए नाटकों की रचना होती थी। उसके दर्शक विद्वान् और रसज्ञ होते थे और प्रयोक्ता प्रयोग-विज्ञान के ज्ञाता भी।^३ कालिदास, हर्ष और भवभूति ने नाटका-न्तर्गत नाटकों की भी परिकल्पना की है। उनमें रंगभवनों का स्पष्ट उल्लेख है। उत्तररामचरित में रामायणीय कथा का अभिनय मुक्ताकाश रंगमंच पर हुआ है। परन्तु मालविकाग्निमित्र के छलिक का प्रयोग संगीत-शाला के रंगमंच पर हुआ है, जिसमें ड्रॉपसीन की यवनिका पटी भी

^१ त्रेगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते ।

नाट्यम् ... मालविकाग्निमित्र, अंक १।४ ।

^२ ना द्वितीय अध्याय

^३ आपरितोवाद् साधु न मन्ये प्रयोग विज्ञानम् अ

थी।^१ हरिवंश में ज्ञानदार प्रेक्षागृहों का उल्लेख है, जिनमें 'रामायण' का नाटकीय रूपान्तर और 'कौवेर रत्नाभिसार' का अभिनय प्रस्तुत किया गया था।^२ अभिनयदर्पण और काव्यमीमांसा में राजमभाओं के वर्णन हैं। आचार्य अभिनवगुप्त के काल में तो १८ प्रकार की रंगशालाओं का उल्लेख है। ये रंगभवन कहीं स्वतंत्र सार्वजनिक स्थानों, देवालयों के मण्डपों और राजमहलों की संगीत-सभाओं या चित्रशालाओं में होते थे, जहाँ पूरी तैयारी के साथ नाट्य-प्रयोग प्रस्तुत करने की परम्परा थी। मत्स्यपुराण, शिल्परत्न और मानसार आदि ग्रंथों में भी राजसभा आदि की निर्माणविधि और शैलियों का विवरण मिलता है। उनमें प्राचीन भारतीय नाटक और रंगभवनों की उत्पत्तिशीलता का संकेत मिलता है।^३

रंगमंच का ह्रास

हर्ष के बाद संस्कृत नाटकों की भाषा समलकृत और नाट्यशैली काव्यशैली से प्रतिस्पर्धा करने लगी। संवेदना की प्राजल अभिव्यक्ति के स्थान पर कृत्रिमता और जटिलता छाने लगी। उस पर मध्ययुग में तुर्कों के आक्रमण ने ह्यामोम्युख इन संस्कृत और प्राकृत नाटकों को असमय ही मृत्यु-मुख की ओर ढकेल दिया। इन क्रूर आततायियों ने हिन्दुओं के मंदिरों, मूर्तियों, राजमहलों और पुस्तकालयों का तो सर्वनाश किया ही, पर आर्यों की सुमस्कृत जीवन-सम्यक्ता की गौरवलक्ष्मी, रमवन्ती नाट्यकला और उसकी प्यारी रंगभूमि को भी अपने क्रूर प्रहारों में ध्वस्त कर दिया। इस विरोध की आँधी में भी नाट्य-प्रतिभायें उदित तो हुईं पर उपयुक्त रंगभवनों के अभाव में उन संस्कृत-प्राकृत नाटकों का रंगमंच पर प्रयोग नहीं, विद्वानों के मध्य उनका पाठ होता था। इस तरह बारहवी-चौदहवीं सदी के उपरान्त विरचित ये भारतीय नाटक काव्य और कभी उपरूपकों के रूप में या तो जीवित रहे या जनपदीय भाषाओं में लिखित रासकों तथा अकिया नाटकों के रूप में सुगबुगाते रहे। सर्वथा निःशेष नहीं हुए।

मध्ययुग के संगीत-प्रधान (रासक मैथिली आदि) लोक-नाट्य

संस्कृत नाटकों के ह्रास के बाद पूर्वी भारत में लोक-नाट्य की एक और महत्त्वपूर्ण परंपरा मध्ययुग से होती हुई १६वीं सदी तक चली आई है। सदियों तक इमने जनमानस का अनुरजन किया है। इन लोक-नाटकों में दोहरी भाषा का प्रयोग हुआ है। सवाद तो शिष्ट, सरल संस्कृत में है पर गीत देशी भाषा में। यह देशी भाषा या तो मैथिली है या उससे प्रभावित अन्य स्थानीय

१. संहर्तुमधीरनया व्यवसितमिव मे तिरस्करिणीम् । मालविकाग्निमित्र अंक २।१

२. हरिवंश . विष्णुपर्व—अ० ६३।६-२७ ।

३. मत्स्यपुराण अध्याय २५२-२५७, अग्निपुराण १००-१०६ (अध्याय) ।

One thing may be taken as for granted that during the 4th century A. D. When Indian architecture entered upon a renewed course of creativity and development. Names of 18 teachers had become standardise as representing so many different branches of schools of architectural canons.

भाषा उक्त के महाराज कपिलदेव के नाटको में संस्कृत गद्य के साथ हिन्दी-गीत' अनुस्यूत हैं। देशी भाषा में गीत रचना की भी परम्परा कालिदास के में मिलती है।^१

भारत का ऐसा स्पष्ट विधान भी है कि नाटको में गीतों की भाषा देशी हो।^२ इस शैली की नाट्य-परम्परा के अनुसंधान की दृष्टि से नेपाल का साहित्यिक इतिहास अत्यन्त महत्त्व का है। अला-उद्दीन खिलजी के आक्रमण से भयभीत हो मिथिलेश महाराज हरिसिंहदेव ने नेपाल में राज्य की स्थापना की, और राजमहलो, साथ ही रंगभवनो की भी। उन्हीं में ऐसे गीत-प्रधान मैथिली नाटको का अभिनय होता था। सोलहवीं सदी तक यह नाट्य-धारा पूर्णतया विकसित हो चुकी थी। इसमें संस्कृत के सवाद, नांदी, प्रस्तावना, भारतवाक्य और प्रवेश-निष्क्रमण की योजना संस्कृत नाटको की परम्परा में पायी जाती है। परन्तु मैथिली गीतों के साथ उनकी राग-रागि-नियों का भी उल्लेख है।^३ ऐसे नाटको को सख्या लगभग सौ बताई जाती है।^४ उनमें उमापति-कृत पारिजातहरण उल्लेख्य है। इसमें सवाद तो संस्कृत में है पर गीत मैथिली में है। मिश्रित भाषा में रचित इन संगीत-प्रधान मैथिली नाटको का प्रचार १५वीं सदी में सुदूर आसाम तक हो गया था। स्थानीय प्रभाव के कारण गीतों की भाषा कुछ भिन्न होती थी। महात्मा शंकरदेव ने वैष्णव धर्मानुयायियों के लिए ऐसे संगीत-प्रधान नाटको की रचना की। संगीत-प्रधान नाटको की परम्परा, संभव है, बहुत प्राचीन रही हो। जैन और वैष्णव-मन्दिरों में रास की परम्परा, पहले से रही है। ईरिसंग ने इसका उल्लेख किया है कि 'जीमूतवाहन-चरित्र' को लयबद्ध रूप में प्रस्तुत किया गया था। देवमंदिरों के सहारे यह धार्मिक परम्परा जीवित थी। पर तुर्कों के आक्रमण ने इसे भी धूल में मिला दिया। आचार्य हितहरिवंश और हरिदास ने इसे पुनरुज्जीवित किया और परवर्ती वैष्णव संतों ने अपनी कल्पना द्वारा इस परम्परा को समृद्ध किया। बाद में सम्पूर्ण नाटक गीत में ही रचे जाते थे। इस परम्परा के निवाज कवि, बनारसीदास और ब्रजवामी दास की कृतियों को डॉ० दशरथ ओझा ने नाटक ही माना है।^५

मध्यकाल से १९वीं सदी तक यह लोक-नाट्य-शैली चलती रही। साथ में लोक-नाट्य के अन्य रूप भी चल रहे थे। ये संगीत-प्रधान धार्मिक नाटक हिन्दुओं के टूटे-फूटे मंदिरों की ओट में पनपते हुए लोक-चेतना को शक्ति और गति दे रहे थे।

भारतीय लोक-नाट्यों की परंपरा और स्वरूप

तुर्कों के आक्रमण से देश की राज्याश्रित रंगशालाएँ छिन्न-भिन्न हो गईं और प्रयोज्य नाटको की रचना भी अवरुद्ध हो गई। परन्तु लोकमानस की धर्म-पिपासा और मनोविनोद की प्रवृत्ति संगीत-प्रधान नाटको के रूप में मध्ययुग में पनपने लगी। उधर दूसरी ओर रामायण महाभारत के साभिनय पाठ की परम्परा पहले से चली ही आ रही थी। वाचक जनमुक्ताकाश रंग-

१ मालविकाग्निमित्र. अंक २।४

२ नाट्ययोगे तु कर्तव्यं कार्यं भाषा समाश्रयम्।

अथवा छंदः कार्यं देशभाषा प्रयोक्तुभिः। ना० शा० १७।४५क तथा १७।४६ख-४७क।

३ पारिजातहरण श्लोक सख्या ४ (नटराग) ५ (मालवर ग) आदि

४ डॉ० दशरथ ओझा हिन्दी के आदिनाटक हिन्दी अनुशीलन अगस्त ५५ पृ० २१

मंचों पर इसे प्रस्तुत कर रहे थे। भास और भवभूति ने कभी अपनी परिष्कृत कला से वीरगाथाओं को और भी चमत्कृत तथा रसानुरजित किया था। पर मध्यकाल में रामलीला, रासलीला, कृष्ण-लीला, यात्रा और भागवतम् आदि लोकनाटकों के माध्यम से ही लोकमानस की धार्मिक भावना और आदर्श का प्रतिफलन होने लगा। इस परम्परा की जड़ें इतनी गहरी थीं कि आज भी अपने विकसित रूप में सारे भारत में किसी न किसी रूप में व्याप्त है।

रामलीला

रामलीला की यह परम्परा सदियों से चली आ रही है। विजयादशमी के अवसर पर समस्त उत्तर भारत में साभिनय रामायण पाठ के साथ ही कथा-वस्तु के अनुरूप वेश-रचना और मुखौटों के द्वारा रामलीला मनायी जाती है। रामायण महाभारत के पाठ की परम्परा सुदूर जावा में भी कई सदियों तक प्रचलित रही है। काशी के रामनगर में रामलीला का जैसा शानदार प्रदर्शन होता है वह अब अपने-आप में अद्वितीय है। वाल्मीकि रामायण के स्थान पर तुलसीकृत 'रामचरितमानस' का पाठ और प्रदर्शन की परंपरा कई सदियों से चली आ रही है। इस अवसर पर उत्तर भारत में रावण-वध के रूप में उसके तथा मेघनाद आदि के विशाल भयावह पुतले को जलाने की परम्परा बहुत लोकप्रिय और आकर्षण का केन्द्र रही है। रामकथा के अभिनेता आकर्षक एवं भव्य वेशभूषा के साथ युद्धभूमि में प्रस्तुत हो सारा आयोजन नाटकीय शैली में प्रस्तुत करते हैं।^१

कृष्णलीला या रासलीला

ब्रज-भूमि में रासलीला की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। सावन में रासधारी कम्पनियाँ वृन्दावन आदि पवित्र स्थानों में कृष्ण-जीवन से सम्बन्धित गीत-प्रधान नाट्यों का प्रदर्शन करती हैं। निःसंदेह इन रासलीलाओं का मूल-स्रोत श्रीमद्भागवत और हरिवंश में पाया जाता है। ये रासलीलाएँ अवध के नवाब के यहाँ भी लोकप्रिय हुईं और अभी उसकी परम्परा जीवित है।^२

यात्रा

यात्राएँ बंगाल में बहुत लोकप्रिय रही हैं। कीथ के मतानुसार इनकी परम्परा प्राचीन धार्मिक लोक-नाट्यों में ढूँढी जा सकती है। बंगाल के जन-जीवन की धर्म-भावना इन्हीं यात्राओं के माध्यम से सदियों से प्रतिफलित होती आयी है। यात्रा में विशेष उत्सवों के अनुरूप गायन और संवाद की योजना होती है। उसमें कृष्ण-जीवन की मधुर कथाओं का सन्निवेश बड़े प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत किया जाता है। निःसंदेह यात्रा का विकास कृष्ण-कथा से ही संबंधित है। यद्यपि आधुनिक यात्राओं में अन्य लौकिक विषयों का भी प्रयोग होता है परन्तु उसकी धार्मिकता और रागात्मकता पूर्ववत् वर्तमान है। कृष्ण-यात्रा, चण्डी-यात्रा, रङ्ग-यात्रा और चैतन्य-यात्रा के रूप में प्रसिद्ध थीं। उत्तरवर्ती काल में धर्म का प्रभाव क्षीण होने पर 'विद्या-सुन्दर' जैसा

१ ५० वी० की० सस्कृत ड्रामा इट स मोरिजिन पेशड डवलपमण्ट ५० ४२

२ डॉ० दशरथ मोभा हिन्दी नाटक उद्भव और विकास ५० ६०-११२

शृंगार प्रधान नाट्य भी यात्रा के रूप में जनमानस का अनुरजन करता रहा है। लोक-नाट्य यात्रा के माध्यम से उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में पहुँच जाता है जब एक ओर पश्चिमी नाट्य परम्परा पूर्वी भारत के क्षितिज पर अपना प्रकाश विकीर्ण करने लगती है। १८वीं सदी में 'श्रीदल' और 'सबुल' 'यात्रा-बाला' के रूप में प्रसिद्ध थे। उन्नीसवीं सदी में मुकुन्ददास ने अपनी यात्राओं द्वारा जनमानस में देश-भक्ति की चेतना भी प्रज्वलित की।^१ यात्राओं की अपेक्षा 'गभीरा' में दृश्यविधान अधिक आकर्षक होता है। 'गभीरा' लोकोत्सव के विपरीत यात्राओं का प्रदर्शन बिना किसी आकर्षक दृश्यविधान के होता है। विश्वकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने यात्रा-नाटकों की परम्परा में 'वाल्मीकि-प्रतिभा' और 'मायार खेल' जैसे लोक-नाट्यों की रचना^२ की। इसी परम्परा में महाराष्ट्र के प्रसिद्ध नाट्यकार देवत के संगीत नाटक भी हैं।

ललित और भवाङ्ग

महाराष्ट्र में ललित अत्यन्त लोकप्रिय नाट्य-परंपरा है। इसमें 'दशावतारम्' का अभिनय होता है। यह भी धर्म-प्रधान नाट्य है। नवरात्र के अवसर पर इसका प्रयोग होता है। मदिरा और जननाट्य-गृहों में एक-दो पर्दों के सहारे इनका अभिनय प्रस्तुत किया जाता है। कचदेवयानी और 'वामाजित पन्त' आदि लोकनाट्यों के द्वारा लौकिक भावना, यथार्थवादिता, ब्रह्मन और व्यंग्य को भी मराठी नाट्य-परंपरा में स्थान मिला है। गुजराती का 'भवाङ्ग' लोकनाट्य बहुत प्रसिद्ध है। मूलतः यह धार्मिक है और रगमच पर स्वयं 'गणपति' के प्रस्तुत होने की परंपरा चली आ रही है। इसका प्रदर्शन मुक्ताकाश रगमंच, मन्दिरों और सार्वजनिक स्थानों में सदियों से होता आ रहा है। इसके अतिरिक्त राधा और कृष्ण के जीवन से सम्बन्धित संगीतात्मक नाट्य-सवादों के प्रयोग की परंपरा बहुत पुरानी रही है। कथावाचक हरिकथा में कृष्ण की सारी कथा नाटकीय शैली में प्रस्तुत करता है।

पंजाबी लोकनाट्य

पंजाब आर्यों की प्राचीन गौरव-भूमि है। यही वेदों और गीता की रचना हुई। यही पाणिनि ने अपने व्याकरण की रचना की। परन्तु विदेशी आक्रमणकारियों की लहर ने यहाँ की नाट्य-परंपरा को अधुण्य न रहने दिया। आधुनिक नाटक तो मराठी या बंगाली की तरह उभर न सके, परन्तु लोक-नाटक और ग्राम-नाच पंजाबी जीवन के अंग रहे हैं। इस दिशा में प्रो० आर० सी० नन्दा और नोरा रिचार्ड्स के कार्य चिरस्मरणीय रहेंगे। इन्होंने पंजाबी नाटक के पुनरुद्धार की दिशा में स्तुत्य प्रयत्न किया। पंजाब में गोपीचन्द, पूरन भगत और हकीकतराय जैसे लोक-नाट्य बहुत लोकप्रिय रहे हैं।

असमिया अंकिया नाट्य

असमिया अंकिया नाट (एकांकी) १५वीं सदी से १९वीं सदी के उत्तरार्द्ध तक आसाम

१. प्रबोध सी० सेन - बंगाली भाषा एण्ड स्टेज - इण्डियन ह्यामा, पृ० ५०; तथा

५० नो० कीय संस्कृत ह्याम - इट स ओरिजिन एण्ड डवलपमेण्ट पृ० ४०

२. प्रबोध सी० सेन - बंगाली ह्यामा एण्ड स्टेज - इण्डियन ह्यामा, पृ० ४३

के सांस्कृतिक जीवन के आधार रहे हैं। शंकरदेव ने इसका प्रवर्तन किया और उनके शिष्यों ने उनको समृद्ध किया। उनकी सख्या सैकड़ों है। इनका अभिनय आसाम के गाँवों और महापुरुषों के सत्रों (मठों) में होता था। इनकी कथावस्तु वैष्णव धर्म के उपजीव्य श्रीमद्भागवत, हरिवंश, रामायण और महाभारत की अनेक धर्म-कथाओं पर आधारित है। श्लोको में संस्कृत, सूत्रों में असमिया और गीतों में ब्रजबुलि (मैथिली और असम का मिश्रण) का प्रयोग है। पूर्वी भारत के लोकजीवन में ये पाँच सौ वर्षों तक लोकप्रिय बने रहे हैं। परन्तु बाद में अंग्रेजी सभ्यता के प्रसार ने इन्हें शहर और गाँवों से प्रायः सदा के लिए विदा कर दिया है। पर ये अब भी गौरव-पूर्ण सांस्कृतिक धाती है।^१ पूर्वी भारत की इस लोक-नाट्य पद्धति के पुनरुद्धार द्वारा एक विस्मृत-प्राय लोक-कला का पुन उन्मेष हो सकता है।

दक्षिण भारत के लोकनाट्य

दक्षिण भारत के 'भागवतम्' प्राचीन लोकनाट्य परंपरा के सजीव रूप है। इन लोक-नाट्यों में कृष्ण के जीवन की कथाएँ, रामदास जैसे सन्तों की भक्ति-भावना और लोकप्रिय गीति-नाट्यों का अभिनय प्रस्तुत किया जाता है। केरल का कथकली नृत्य प्राचीन नाट्य-परंपरा-समृद्धि का प्रतीक है। इसमें पात्र मुखौटे पहनकर कृष्ण-जीवन से संबंधित रसात्मक कथाओं को नाट्य-शैली में प्रस्तुत करते हैं। यह बात महत्वपूर्ण है कि दक्षिण भारत में नाट्य-नृत्य और संगीत की समृद्ध परंपराएँ मुसलमानों के प्रतिरोध के रहते हुए भी मदिरों की देव-दासियों, अन्य आचार्यों एवं कलाकारों के माध्यम से निरंतर विकसित होती रही है। अतः दक्षिण भारत के इस विशाल भूभाग में नाट्य-कला की अपेक्षा नृत्य-कला ही पिछली कई सदियों से अधिक सक्रिय और समृद्ध रही है। कथकली नृत्य में भरत-निर्दिष्ट आहार्य एवं आंगिक अभिनयों का प्रयोग प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत होता है। इसके समानान्तर नृत्य चीन, जापान और हिन्देशिया (जावा) में अभी भी प्रचलित हैं।^२

आज का हमारा रंगमंच

आज का भारतीय रंगमंच बहुरंगी है। हर प्रादेशिक रंगमंच अपने स्वरूप और शिल्प की दृष्टि से एक-दूसरे से कुछ भिन्न तो है पर व्यापक रूप में उनमें एकता भी है। भारत में सदियों से प्रवहमान संस्कृति की आंतरिक धारा हमारे रंगमंच को भी प्राण-रस से पुष्ट कर रही है। संस्कृत के नाटकों के ह्रास के बाद भी सदियों तक विभिन्न लोक-नाट्यों में धर्म और लोकोत्सवों की रसवन्ती धारा के रूप में वस्तुगत साम्य (असाधारण रूप से) वर्तमान है। रामायण, महाभारत, हरिवंश और श्रीमद्भागवत में वर्णित महापुरुषों और देव-पुरुषों की कथाएँ इन लोक-नाट्यों को प्राण-रस से सज्जित करती आई हैं। केरल का कथकली नृत्य और बंगाल की यात्राएँ कृष्ण-जीवन की रंगविरगी कथा-भूमि पर परिपल्लवित होती रही हैं। भरत ने नाटकों के लिए 'महापुरुष संचारम्' और 'साध्वाचार जनप्रियम्' का जो महत्तर आदर्श प्रस्तुत किया था, वह

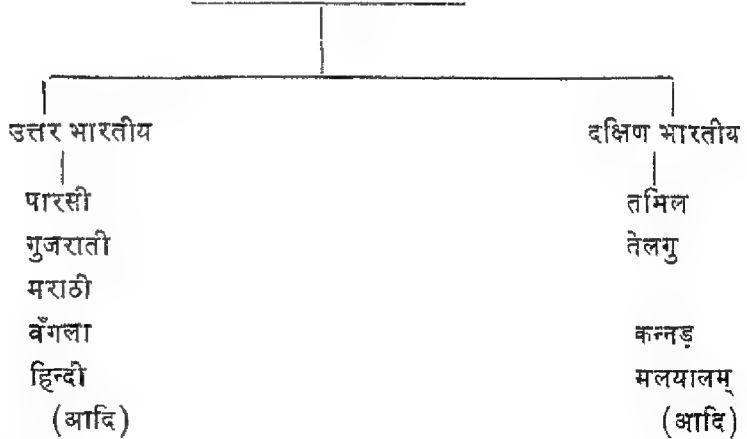
१. विरंचिकुमार बरुआ, असमिया अंकिया नाट, साहित्य-संदेश का अन्तःस्थानीय नाटकांक. पृ० ७५-७६, जुलाई-अगस्त १९५५ तथा परिशिष्ट 'शारदीया' नाटक, जे० सी० भाथुर।

२. सी० बी० गुप्ता इरिद्वयन विबेटर पृ० १६०

इन लोकनाट्यों के माध्यम से आज भी जीवित है। तुर्कों के आक्रमण के बाद राजाओं के रंगमहल तो टूट गये, मंदिर भी खण्डहर हो गए, पर भारत का आदर्श नहीं टूटा। वह विभिन्न प्रदेशों के लोकनाट्यों के माध्यम से लोक-जीवन में मूर्त है, नये रूप लेकर।

उन्नीसवीं सदी के उदयकाल तक भारतीय जीवन, दर्शन और कला पर पाश्चात्य सभ्यता की किरणें अपना रंग और प्रकाश दिखाने लगी थी। सब प्रादेशिक रंगमंच भी समान रूप से उससे प्रभावित हुए। परन्तु उस प्रभाव के चक्रावर्ध में भी भारतेन्दु (हिन्दी), गिरीश घोष (बंगला), रणछोड़ भाई उदयगम (गुजराती) और किलोस्कर (मराठी) जैसे महान् अभिनेता और नाटककारों ने संस्कृत नाटको और उनके रूपान्तरों को भी रंगमंच पर प्रस्तुत कर आधुनिक भारतीय रंगमंचों को भारतीयता के रंग में रँगने का स्तुत्य प्रयास किया था। समान रूप से सामाजिक, ऐतिहासिक और व्यंग्य-प्रधान नाटकों की रचना विविध भाषाओं में हुई और उनके प्रयोग भी हुए। पाश्चात्य नाट्य-प्रभाव में पोषित पारसी कपनियों ने भी भारतीय रंगमंचों पर कुछ-न-कुछ अमिट चिह्न अंकित किये हैं। चलचित्रों की भव्य दृश्य-योजना एवं अन्य शिल्पों से भारतीय रंगमंच आज जड़ीभूत-सा है। स्वतंत्रता के उपरान्त भारतीय रंगमंच के पुनरुन्नयन का मंगल-शख फूँका तो गया है पर उसका भविष्य लोकमानस की आकांक्षा और युग-चेतना को स्वर देने वाले सफल नाटककारों के नाटको, कुशल निर्देशकों, सुशिक्षित प्रयोक्ताओं, सहृदय प्रेक्षकों और स्थायी रंगभवनों पर निर्भर करता है। तभी राष्ट्रीय रंगमंच की सुनहली कल्पना मूर्त हो सकती है। हम आधुनिक भारतीय रंगमंचों की रूपरेखा अगले कुछ पृष्ठों में इसी संदर्भ में प्रस्तुत कर रहे हैं।

आधुनिक भारतीय रंगमंच



पारसी रंगमंच

आधुनिक भारतीय रंगमंच के इतिहास में पारसी रंगमंच की देन महत्वपूर्ण है। बम्बई के विकासशील आधुनिक भारतीय रंगमंचों के तो वे अग्रदूत हैं। गुजराती, उर्दू और हिन्दी का आधुनिक रंगमंच उनका श्रुणी है। पश्चिमी नाटक कम्पनियों की देखादेखी पारसियों की भी नाटक कपनियाँ खूलीं उन पर नाट्य शिल्प के अनेक प्रयोग प्रस्तुत किये गए १९वीं सदी के उत्तरार्ध से लेकर चलचित्रों के तक लगभग एक अर्धशतक तक वे सारे

भारत में छायी रहीं। सस्ता मनोरंजन, अभद्र प्रहसन और हलके-फुलके गीतो द्वारा जनमानस को तुष्ट कर अधिकाधिक द्रव्योपार्जन उनका उद्देश्य था। इनके द्वारा इस लम्बी अवधि में एक बहुत बड़े अभाव की भी पूर्ति हुई। आरम्भ में गुजराती, फिर उर्दू, हिन्दुस्तानी और बाद में 'वीर-अभिमन्यु' आदि के द्वारा हिन्दी नाटकों की ओर भी वे झुके ही थे कि चलचित्रों के चमत्कार और आकर्षण ने इन्हे आकर्षणहीन बना दिया। चलचित्र के मोहक दृश्यविधान और अन्य आकर्षणों ने पारसी नाटक-कम्पनियों को ही नहीं, भारत के विभिन्न प्रदेशों में बिखरी हुई देशी नाट्य-मण्डलियों पर भी बड़ा कठोर आघात किया। बम्बई इनका प्रधान केन्द्र था, परन्तु ये देश के प्रधान नगरो तथा ब्रिटेन में भी नाट्य-प्रदर्शन कर आयी थी। अतः पारसी थियेटर कम्पनियों का महत्त्व आधुनिक रंगमंच के विकास में ऐतिहासिक मूल्य का है।

पोस्ताजी फ़ामजी ने १८७० में पहली व्यावसायिक पारसी कम्पनी स्थापित की। उसके कुछ ही वर्षों बाद खुर्शेदजी ने 'विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी' को जन्म दिया। नाट्य-प्रदर्शन के लिए अपनी नाट्य-मण्डली को ये ब्रिटेन तक ले गये थे। समकालीन कम्पनियों में अफ़्फ़ेड ओल्ड पारसी थियेट्रिकल अलेक्जेंड्रिया और कोरेन्थियन थियेटर कम्पनियों के नाम विशेष रूप से उल्लेख योग्य हैं। इनके अभिनेताओं में खुर्शेदजी, वांदीवाला, काश्वाजी खत्ताउ, सोहराबजी और जहाँगीरजी अपने प्रभावपूर्ण अभिनयों द्वारा बहुत लोकप्रिय हुए। इन कम्पनियों में लेखक और गायक नियुक्त रहते थे और पात्र के रूप में सुन्दर रूप-रंग तथा मधुर-स्वर के गायन में किशोर पात्रों को तरजीह दी जाती थी। बहुत दिनों तक स्त्रियाँ रंगमंच पर नहीं आईं, परन्तु पाश्चात्य प्रभाव के कारण पहले-पहल वांदीवाला ने पारसी रंगमंच पर 'गौहर', मेरी फ़ेन्टन और मुन्ना-बाई को प्रस्तुत कर अपनी कम्पनी को और भी अधिक लोकप्रियता प्रदान की।^१

इन थियेटर कम्पनियों में परस्पर स्पर्धा भी खूब रहती थी। ड्रॉप्सीन की यवनिका बड़ी ही भव्य होती थी। उस पर पौराणिक काल के सुन्दर भव्य चित्र अंकित होते थे। इसके अतिरिक्त अन्य अनेक चित्रित यवनिकाओं का भी प्रयोग होता था। दर्शकों की गैलरी सुसज्जित होती थी। नाटक का आरम्भ सामूहिक गान से होता था और दृश्य-परिवर्तन की सूचना बन्दूक की थरती हुई आवाज से दी जाती थी। पार्श्व के द्वारों में पात्रों का प्रवेश और निष्क्रमण होता था। भाषा उर्दू-हिन्दुस्तानी सरल और प्रभावशाली भी होती थी। निःसंदेह पात्रों की भव्य वेश-भूषण, पदों की आकर्षक सजावट तथा विस्मयोत्पादक दृश्य-योजना को कथावस्तु, संवाद और अभिनय की कलात्मकता की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया जाता था। पारसी कम्पनियाँ पटरियों पर रेल की सरपट दौड़, आकाश में हवाई जहाज की उड़ान और पात्रों के शिरोच्छेद जैसे कौतूहलपूर्ण दृश्यों से दर्शकों का मन मोह लेती थी। भारतीय नाट्य-परंपरा की रसानुभूति, कथावस्तु, संवाद और अभिनय की कुशलता का स्थान गौण था। इन पारसी कम्पनियों ने ऐसे प्रदर्शनों के द्वारा उस युग के लोकमानस की विनोदशील रुचि को तुष्ट कर ऐतिहासिक महत्त्व का कार्य किया था। आधुनिक भारतीय रंगमंच के इतिहास में ये थियेटर कम्पनियाँ अविस्मरणीय रहेगी। ये अपना अमिट चिह्न इस रूप में छोड़ गयी हैं कि हिन्दीतर क्षेत्र की इन कम्पनियों द्वारा 'हिन्दी-नाटकों' को, आशिक रूप से ही सही, उस युग में अखिल भारतीय ख्याति और मर्यादा प्राप्त हो सकी।^२

१. याज्ञिक : इण्डियन थियेटर, पृ० ६६-६७।

२. जे० सी० माथुर : शारदीया नाटक का परिशिष्ट, पृ० ११६

गुजराती रंगमंच

आधुनिक गुजराती रंगमंच का इतिहास लगभग पिछली एक सदी का है। पारसी थियेटरों ने आरम्भ में अपने नाटकों में गुजराती को प्रश्रय दिया था। अतः गुजराती रंगमंच का बाल्यकाल उसी की छाया में पनपा। पर धीरे-धीरे गुजराती रंगमंच उससे स्वतन्त्र रूप में विकसित होने लगा।

गुजराती रंगमंच का पुनर्जन्म तब पारसी थियेटरों के प्रतिरोध में हुआ। प्रसिद्ध गुजराती नाटककार रणछोड भाई उदयराम की सेवायें इस सदर्भ में ऐतिहासिक महत्त्व की हैं। पारसी थियेटरों के विदेशीपन और गुजराती भवाई नाट्यमण्डली द्वारा प्रस्तुत हलके, ग्राम्य एवं उपहास-पूर्ण नाटकों को देखकर नयी शैली की नाट्य-रचना की ओर उनका ध्यान गया। आरम्भ में उन्होंने गुजराती थियेटरों के लिए संस्कृत नाटकों के रूपान्तर प्रस्तुत किये। बाद में 'सत्य हरिश्चन्द्र' और 'नलदमयन्ती' जैसे पौराणिक तथा 'ललित-दुःख-दर्शक' जैसा दुःखान्त सामाजिक नाटक का अभिनय भी प्रस्तुत किया। 'हरिश्चन्द्र' का प्रदर्शन तीन महीने तक निरन्तर होता रहा। इसी के आसपास ही नर्मदाशंकर ने 'द्रौपदी-दर्शन', 'सीताहरण' और 'बाल-कृष्ण' जैसे पौराणिक नाटकों को रंगमंच पर सफलता के साथ प्रस्तुत किया। १८७८ में 'मौर्वी आर्य सुबोध नाटकमण्डली' की स्थापना हुई और उसका 'त्रिविक्रम' नाटक लगातार पाँच वर्षों तक चलता रहा और 'चन्द्रहास' की लोकप्रियता बहुत दिनों तक बनी रही। १९वीं सदी के अन्तिम चरण में गुजराती रंगमंच विकास की ओर तेजी से बढ़ा। व्यवसाय-बुद्धि से प्रेरित हो गुजरातियों ने कई नाटक-कंपनियाँ खोली, जिनमें नरोत्तम गुजगती, बम्बई गुजराती और देशी गुजराती कंपनी, गुजराती नाटकों के प्रदर्शन में रुचि लेती रही। गुजराती रंगमंच के उत्थान में दयाभाई का नाम अविस्मरणीय रहेगा। १८८५ में स्थापित इनका 'देशी नाटक समाज' आज भी गुजराती रंगमंच की पताका एकाकी ही धामे हुए है। यही एकमात्र व्यावसायिक गुजराती रंगमंच अब शेष रह गया है। यो इस सदी के आरम्भ में और भी कई नाटक-कंपनियाँ आगे आईं। उनमें आर्य-नीति-दर्शक नाटक समाज, आर्य नाट्य-समाज, आर्य नैतिक नाटक समाज, विद्या-विनोद नाटक-समाज, सरस्वती नाटक-समाज और लक्ष्मीकान्त नाटक-समाज द्वारा प्रस्तुत नाट्य-प्रदर्शनों ने गुजराती रंगमंच को गति और शक्ति दी।

मराठी और बंगला की तरह गुजराती भाषा समृद्ध तो है, पर इसे उन दोनों की-सी ख्याति नहीं मिल सकी है। इसीलिए इसका रंगमंच उनकी तरह उतना उन्नत नहीं हो सका। पिछले अर्द्धशतक में गुजराती रंगमंच ने विकास के लम्बे डग भरे हैं। इस काल में रमणभाई, नानालाल, कन्हैयालाल भाणिकलाल मुशी, रमणलाल देसाई, चन्द्रबदन मेहता, श्रीधाराणजी आदि के नाटकों ने गुजराती रंगमंच को समृद्ध किया है। मुशी, मेहता और देसाई के नाटक और भी अधिक लोकप्रिय रहे हैं, और इनके नाटकों का अभिनय गुजराती रंगमंच पर निरन्तर होता रहा है। मुशी और मेहता के नाटकों और उसमें प्रयुक्त नाट्य-शिल्पो से भारत के अन्य रंगमंचों को नयी दिशा प्राप्त हो रही है। मुशी का ऐतिहासिक नाटक 'देवी ध्रुवस्वामिनी' खूब लोकप्रिय है। देसाई-लिखित स्वर्णोदय और स्वर्णयुग ढाई सौ दिनों तक प्रदर्शित हुए।^२ मेहता के अपने भाव-

१. डी० जी० व्यास गुजराती द्राम रिविजन द्रामा पृ० ५८

२. यही पृ० ६।

पूर्ण अभिनय, कुशल-निर्देशन, अभिनय योग्य रंगमंचीय नाट्य-कृतियों द्वारा गुजरात में अव्यावसायिक रंगमंच को खूब ही समृद्ध किया है। मजदूर जीवन पर आधारित उनका 'आग गाडी' नाटक बहुत ही लोकप्रिय है। गुजराती रंगमंच विकास की ओर प्रयत्नशील तो है, पर वर्तमान अवस्था सतोषजनक नहीं कही जा सकती। गुजरात का व्यवसायी रंगमंच तो सस्ते बनावटी अभिनय, रुचिहीन यथार्थतावादी दृश्य-योजना, सस्ते भावुकता-भरे गाने और अश्लील प्रहसन को प्रश्रय दे रहा है। गुजराती में इससे अधिक बेहतर तथा अधिक आधुनिक और कलात्मक व्यवसायी नाट्यमण्डली के संचालन की दिशा में शुभ प्रयत्न हो रहे हैं।^१ गुजरात विद्या सभा (अहमदाबाद) द्वारा स्थापित नाट्य मण्डली के तत्वावधान में 'मैना गुर्जरी' और अन्य लोक-नाट्यों को नवीन नाट्य-शैली में प्रस्तुत किया जा रहा है। अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियों में इंडियन नेशनल थियेटर, भारतीय विद्या भवन का 'कलाकेन्द्र' और 'रंगभूमि' (बम्बई) तथा 'रंगमण्डल' (अहमदाबाद) रंगमंच के उत्थान की दिशा में प्रयत्नशील हैं।

प्राचीन गुजराती रंगमंच की तुलना में अब नवीन नाट्य-शैलियों का प्रयोग हो रहा है, पर गीत अभी भी इस रंगमंच का अभिन्न अंग है। स्त्री-पात्रों की भूमिका में मराठी रंगमंच की तरह स्त्रियाँ भी प्रस्तुत हो रही हैं।^२

गुजराती रंगमंच की पुरानी परम्परा गौरवशाली रही है, पर उसका भविष्य सुनहला नहीं अन्धकाराच्छन्न-सा लगता है। यद्यपि अन्य नाट्य-मण्डलियाँ और पचहत्तर वर्ष पूर्व स्थापित 'देशी नाटक-समाज' इसके उत्थान की दिशा में प्रयत्नशील हैं। सरकार की सहानुभूतिपूर्ण दृष्टि इस ओर है। इससे आशा बँधती है।

मराठी रंगमंच

मराठा वीरो की भाँति मराठी रंगमंच का इतिहास आत्म-बलिदान और त्याग की उज्ज्वल कीर्ति-कथा है। इसका उत्थान मराठी साहित्यकार और नाट्य-लेखकों की जागरूक सामाजिक चेतना एवं अभिनेताओं की प्रतिभा और पूर्ण निष्ठा के द्वारा हुआ है। फलस्वरूप मराठी रंगमंच भारतीय जनजीवन में छापी सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक विषमताओं के विरोध में उत्थान और प्रेरणा का एक शक्तिशाली माध्यम रहा है। महाराष्ट्र में आगरकर, केलकर और सावरकर जैसे क्रान्तिकारी समाज-सुधारक और खाडिलकर और वामणराव जोशी जैसे महान् राजनीतिक विचारकों का प्रत्यक्ष सहयोग प्राप्त होने के कारण मराठी रंगमंच उनके विचारों का शक्तिशाली वाहन बना। दूसरी ओर बाबूराम कोलहतकर और बालगंधर्व जैसे महान् संगीतकारों ने रंगमंच के विकास के लिए अपना सम्पूर्ण जीवन उत्सर्ग कर नूतन प्राण-प्रतिष्ठा की। मराठी रंगमंच महाराष्ट्र में आध्यात्मिक उत्थान, सामाजिक क्रान्ति और पराधीन राष्ट्र की मुक्ति की विजयिनी पताका लेकर दृढ़ चरणों से आगे बढ़ा।

आधुनिक मराठी रंगमंच का समारंभ आज से सवा सौ वर्ष पूर्व १८४३ में हुआ। कन्नड रंगमंचीय परम्परा का अनुसरण करते हुए संगली के राजा के आदेश से उनके दरबार के

गुजराती रंगमंच

आधुनिक गुजराती रंगमंच का इतिहास लगभग पिछली एक सदी का है। पारसी थियेटरों ने आरम्भ में अपने नाटकों में गुजराती को प्रश्रय दिया था। अतः गुजराती रंगमंच का वास्तविकाना उन्नीसवीं की छाया में पनपा, पर धीरे-धीरे गुजराती रंगमंच उससे स्वतन्त्र रूप में विकसित होने लगा।

गुजराती रंगमंच का पुनर्जन्म तो पारसी थियेटरों के प्रतिरोध में हुआ। प्रसिद्ध गुजराती नाटककार रणछोड भाई उदयगाम की सेवायें इस संदर्भ में ऐतिहासिक महत्त्व की हैं। पारसी थियेटरों के विदेशीपन और गुजराती भवाई नाट्यमण्डली द्वारा प्रस्तुत हलके, ग्राम्य एवं उपहास-पूर्ण नाटकों को देखकर नयी शैली की नाट्य-रचना की ओर उनका ध्यान गया। आरम्भ में उन्होंने गुजराती थियेटरों के लिए संस्कृत नाटकों के रूपान्तर प्रस्तुत किये। बाद में 'सत्य हरिश्चन्द्र' और 'नलदमयन्ती' जैसे पौराणिक तथा 'ललित-दुःख-दर्शक' जैसा दुःखान्त सामाजिक नाटक का अभिनय भी प्रस्तुत किया। 'हरिश्चन्द्र' का प्रदर्शन तीन महीने तक निरन्तर होता रहा। इन्हीं के आसपास ही नर्मदागण ने 'द्रौपदी-दर्शन', 'सीताहरण' और 'बाल-कृष्ण' जैसे पौराणिक नाटकों को रंगमंच पर सफलता के साथ प्रस्तुत किया। १८७८ में मौर्वी आर्य सुबोध नाटकमण्डली की स्थापना हुई और उसका 'त्रिविक्रम' नाटक लगातार पाँच वर्षों तक चलता रहा और 'चन्द्रहास' की लोकप्रियता बहुत दिनों तक बनी रही।^१ १९वीं सदी के अन्तिम चरण में गुजराती रंगमंच विकास की ओर तेजी से बढ़ा। व्यवसाय-बुद्धि से प्रेरित हो गुजरातियों ने कई नाटक-कंपनियाँ खोली, जिनमें नरोत्तम गुजराती, बम्बई गुजराती और देशी गुजराती कंपनी, गुजराती नाटकों के प्रदर्शन में रुचि लेती रही। गुजराती रंगमंच के उत्थान में दयाभाई का नाम अविस्मरणीय रहेगा। १८८५ में स्थापित इनका 'देशी नाटक समाज' आज भी गुजराती रंगमंच की पताका एकांकी ही धामे हुए है। यही एकमात्र व्यावसायिक गुजराती रंगमंच अब शेष रह गया है। यो इस सदी के आरम्भ में और भी कई नाटक-कंपनियाँ आगे आईं। उनमें आर्य-नीति-दर्शक नाटक समाज, आर्य नाट्य-समाज, आर्य नैतिक नाटक समाज, विद्या-विनोद नाटक-समाज, सरस्वती नाटक-समाज और लक्ष्मीकान्त नाटक-समाज द्वारा प्रस्तुत नाट्य-प्रदर्शनों ने गुजराती रंगमंच को गति और शक्ति दी।

मराठी और बँगला की तरह गुजराती भाषा समृद्ध तो है, पर इसे उन दोनों की-सी ख्याति नहीं मिल सकी है। इसीलिए इसका रंगमंच उनकी तरह उतना उन्नत नहीं हो सका। पिछले अर्द्धशतक में गुजराती रंगमंच ने विकास के लम्बे डग भरे हैं। इस काल में रमणभाई, नानालाल, कन्हैयालाल माणिकलाल मुशी, रमणलाल देसाई, चन्द्रबदन मेहता, श्रीधाराणजी आदि के नाटकों ने गुजराती रंगमंच को समृद्ध किया है। मुशी, मेहता और देसाई के नाटक और भी अधिक लोकप्रिय रहे हैं, और इनके नाटकों का अभिनय गुजराती रंगमंच पर निरन्तर होता रहा है। मुशी और मेहता के नाटकों और उसमें प्रयुक्त नाट्य-शिल्पो से भारत के अन्य रंगमंचों को नयी दिशा प्राप्त हो रही है। मुशी का ऐतिहासिक नाटक 'देवी ध्रुवस्वामिनी' खूब लोकप्रिय है। देसाई-लिखित स्वर्णोदय और स्वर्णयुग ढाई सौ दिनों तक प्रदर्शित हुए।^२ मेहता के अपने भाव-

१. सी० जी० ०१ स. गुजराती ड्रामा शिष्टिकन द्रामा पृ० ५८

२. वही पृ० ६०

पूर्ण अभिनय, कुशल-निर्देशन, अभिनय योग्य रंगमंचीय नाट्य-कृतियों द्वारा गुजरात में अव्यावसायिक रंगमंच को खूब ही समृद्ध किया है। मजदूर जीवन पर आधारित उनका 'आग गाडी' नाटक बहुत ही लोकप्रिय है। गुजराती रंगमंच विकास की ओर प्रयत्नशील तो है, पर वर्तमान अवस्था सतोषजनक नहीं कही जा सकती। गुजरात का व्यवसायी रंगमंच तो सस्ते बनावटी अभिनय, खिचिहीन यथार्थतावादी दृश्य-योजना, सस्ते भावुकता-भरे गाने और अश्लील प्रहसन को प्रश्रय दे रहा है। गुजराती में इससे अधिक बेहतर तथा अधिक आधुनिक और कलात्मक व्यवसायी नाट्यमण्डली के संचालन की दिशा में शुभ प्रयत्न हो रहे हैं।^१ गुजरात विद्या सभा (अहमदाबाद) द्वारा स्थापित नाट्य-मण्डली के तत्वावधान में 'मैना गुर्जरी' और अन्य लोक-नाट्यों को नवीन नाट्य-शैली में प्रस्तुत किया जा रहा है। अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियों में इंडियन नेशनल थियेटर, भारतीय विद्या भवन का 'कलाकेन्द्र' और 'रंगभूमि' (बम्बई) तथा 'रंगमण्डल' (अहमदाबाद) रंगमंच के उत्थान की दिशा में प्रयत्नशील हैं।

प्राचीन गुजराती रंगमंच की तुलना में अब नवीन नाट्य-शैलियों का प्रयोग हो रहा है, पर गीत अभी भी इस रंगमंच का अभिन्न अंग है। स्त्री-पात्रों की भूमिका में मराठी रंगमंच की तरह स्त्रियाँ भी प्रस्तुत हो रही हैं।^२

गुजराती रंगमंच की पुरानी परम्परा गौरवशाली रही है, पर उसका भविष्य सुनहला नहीं अन्धकाराच्छन्न-सा लगता है। यद्यपि अन्य नाट्य-मण्डलियाँ और पच्चीस वर्ष पूर्व स्थापित 'देशी नाटक-समाज' इसके उत्थान की दिशा में प्रयत्नशील है। सरकार की सहानुभूतिपूर्ण दृष्टि इस ओर है। इससे आशा बँधती है।

मराठी रंगमंच

मराठा वीरो की भाँति मराठी रंगमंच का इतिहास आत्म-बलिदान और त्याग की उज्ज्वल कीर्ति-कथा है। इसका उत्थान मराठी साहित्यकार और नाट्य-लेखकों की जागरूक सामाजिक चेतना एवं अभिनेताओं की प्रतिभा और पूर्ण निष्ठा के द्वारा हुआ है। फलस्वरूप मराठी रंगमंच भारतीय जनजीवन में छाया सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक विषमताओं के विरोध में उत्थान और प्रेरणा का एक शक्तिशाली माध्यम रहा है। महाराष्ट्र में आगरकर, केलकर और सावरकर जैसे क्रान्तिकारी समाज-सुधारक और खाडिलकर और वामनराव जोशी जैसे महान् राजनीतिक विचारकों का प्रत्यक्ष सहयोग प्राप्त होने के कारण मराठी रंगमंच उनके विचारों का शक्तिशाली वाहन बना। दूसरी ओर बाबूराम कोलहतकर और बालगंधर्व जैसे महान् संगीतकारों ने रंगमंच के विकास के लिए अपना सम्पूर्ण जीवन उत्सर्ग कर नूतन प्राण-प्रतिष्ठा की। मराठी रंगमंच महाराष्ट्र में आध्यात्मिक उत्थान, सामाजिक क्रान्ति और पराधीन राष्ट्र की मुक्ति की विजयिनी पताका लेकर दृढ़ चरणों से आगे बढ़ा।

आधुनिक मराठी रंगमंच का समारंभ आज से सवा सौ वर्ष पूर्व १८४३ में हुआ। कन्नड रंगमंचीय परम्परा का अनुसरण करते हुए सगली के राजा के अग्रदेश से उनके दरबार के

१ नेमिचन्द्र जैन व्यवसायी रंगमंच

सितम्बर ६२ पृ० १६

२ श्रीकृष्णदास हमारी नाट्य

(गुजराती नाटक और रंगमंच १९५४ पृ० ४४०-४४८)

कीतनकार विष्णुदास माथ ने संगीत नाटक प्रस्तुत किये इनमें सवाद नहीं थे कथा-वस्तु से परिचित पात्र गीतों के मध्य में अपनी ओर से गद्यात्मक सवाद जोड़ देते थे सीता स्वयंवर मराठी का पहला नाटक था। भावे ने कई शृंगार-प्रधान दुःखान्त नाटकों की भी रचना की।^१ यह ध्यातव्य है कि भावे की नाट्य-मण्डली ने कुछ हिन्दी नाटक भी उम्र काल में प्रस्तुत किये।^२

मराठी नाटकों के अभिनय के लिए आर्योद्धारक, महाराष्ट्र, नरहरबुवा और साहूनगर-वासी आदि कम्पनियाँ खुली। शेक्सपियर के 'कौमेडी ऑफ एरर' का मराठी रूपान्तर आर्योद्धारक ने प्रस्तुत किया। साहूनगरवासी कम्पनी मुख्यतया पौराणिक नाटक प्रस्तुत किया करती थी। संत तुकाराम के रूप में गणपतराव जोशी और नारी-पात्र की भूमिका में बलवतराव जोग विख्यात थे।

यह युग शेक्सपियर के दुःखान्त नाटकों का मराठी भाषा में नाट्य-प्रयोग के रूप में प्रस्तुत करने का था। आगरकर द्वारा प्रस्तुत तथा शेक्सपियर के हैमलेट एवं अन्य दुःखान्त नाटकों के नायक के रूप में गणपतराव जोशी ने प्रेक्षकों को वर्षों तक मुग्ध रखा। उनकी नूतन अभिनय-विधियों ने मराठी रंगमंच को समृद्ध किया।^३

मराठी रंगमंच के इतिहास में अभिनेता एवं नाटककार स्व० अन्नासाहेब किलोस्कर का महत्त्व ऐतिहासिक है। उन्होंने १८८० में किलोस्कर कम्पनी की स्थापना की और 'संगीत शकुन्तला', 'संगीत तुभद्रा', 'सुखदा' और 'रामविजय' आदि स्वरचित नाटक रंगमंच पर प्रस्तुत किये। इस नाट्य-मण्डली के लिए बाबूराव कोलहतकर जैसे महान् संगीतकार ने अपने दिव्य संगीत की मधु वर्षा की और नायिका की भूमिका में प्रस्तुत हो दर्शकों को वर्षों तक मग्न मुग्ध किया था।

किलोस्कर के बाद कोलहतकर वर्षों तक मराठी रंगमंच पर छाये रहे। देवल-रचित स्वतंत्र नाटक 'शारदा' में गीतों की मधुर योजना पर कोलहतकर का ही प्रभाव था। स्वदेश हितचिंतक की रंगभूमि पर केशव भोसले ने देवल-रचित 'शारदा' की सफल भूमिका और कोलहतकर ने मधुर गीतों द्वारा उसे अमरता प्रदान की। इसी नाट्य-संस्था को महान् मराठी नाटककार स्व० मामा वरेरकर के प्रथम नाटक 'कुजविहारी' (१९०८) को प्रस्तुत करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ।

बीसवीं सदी के आरम्भ तक मराठी नाटक में मुख्यतया उच्च वर्ग की आकांक्षाएँ प्रतिध्वनित हो रही थी। परन्तु सामान्य जन के सुख-दुःख और हर्ष-विषाद को नाटकों में स्वर दिया माधवराव पत्ताकर ने। पर उनकी इस लोकपरक उद्बुद्ध चेतना को महाराष्ट्र के सुदूर ग्रामों तक फलाया बाबाजीराव राणे ने। वे बड़े उत्साही अभिनेता थे। संत तुकाराम की पत्नी की भूमिका में अभिनय करते हुए ही इनकी इहलीला समाप्त हुई।

मराठी रंगमंच के इतिहास में भोसले और गायक-अभिनेता बालगंधर्व की देन चिर-

१. मराठी रंगभूमि - जून १९०३, पृ० १६।

२. It is worth noting that Bhava's troupe, which copied Kannada drama produced a few Hindi plays also. Marathi Theatre : D. Nadkarni. Indian Drama, p 78 Publication Division 1956

३. Indian Theatre p 94 Yagika)

स्मरणीय रहेगी। वे कई युगो तक मराठी रंगमंच पर छाये रहे। इन दोनों महान् अभिनेताओं ने स्व० मामा वरेरकर और खाडिलकर-रचित नाटकों का अभिनय प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत किया। खाडिलकर कृत कीचक-वध के अभिनय ने कभी महाराष्ट्र के जन-जीवन में स्वतंत्रता की पवित्र ज्योति प्रज्वलित की थी। ब्रिटिश सरकार ने इसके प्रदर्शन पर रोक लगा दी थी, जो १९३७ में कांग्रेस सरकार के सत्कारुढ होने पर उठी। बालगंधर्व और भोंमले ने खाडिलकर-लिखित 'मानापमान' को गांधीजी के आदेश से तिलक स्वराज्य फंड के लिए रंगमंच पर प्रस्तुत किया था और एक ही रात में इस नाट्य-प्रयोग द्वारा लगभग सत्रह हजार रुपये का संग्रह किया था। बालगंधर्व को भारत के राष्ट्रपति ने सम्मानित भी किया। यह मराठी रंगमंच का यौवन-काल था।^१

भोंमले की मृत्यु (१९२१) के उपरान्त 'ललित कलादर्श' नामक नाट्य-मण्डली के सूत्रधार बाबूराव पेंडारकर हुए। इस रंगमंच पर उन्होंने स्व० मामा वरेरकर के सामाजिक नाटको को प्रस्तुत किया। स्व० मामा वरेरकर अपनी नवीन यथार्थवादी नाट्य-प्रणाली से मराठी रंगमंच और नाट्यकारों को अभी तक प्रभावित करते रहे हैं। इन्होंने छोटे-बड़े चालीस नाटक लिखे। इनके नाटको में राष्ट्रीयता का ओज, निम्न-मध्य वर्ग और श्रमिक वर्ग के प्रति सहज संवेदनशीलता और स्वतंत्र स्वावलम्बिनी नारी का अपने अधिकारों के लिए संघर्ष का स्वर अत्यन्त मुखर था। यह मराठी रंगमंच पर छ दशक तक छाये रहे (मृत्यु—सितम्बर १९६४)।

इस सदी के तृतीय दशक के बाद कुछ अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियाँ भी जन्मी। नाट्यमन्वतर (१९३२) उसी प्रयत्न का परिणाम था। स्त्री-पात्रों की भूमिका का निर्वाह ज्योत्स्ना भोले किया करती थी। परन्तु इससे भी पूर्व प्रसिद्ध संगीतज्ञा हीराबाई वरोदकर ने नूतन संगीत विद्यालय की स्थापना कर अपनी बहनों के सहयोग से कई नाट्य अभिनीत किये थे। स्त्री-पात्रों का मराठी रंगमंच पर प्रवेश इन्हीं की प्रेरणा से हुआ। तब से धीरे-धीरे मराठी रंगमंच पर पात्र के रूप में स्त्रियाँ भी प्रस्तुत होने लगी हैं।

महाराष्ट्र में व्यावसायिक नाट्य-मण्डलियों की तुलना में शौकिया (अव्यवसायी) नाट्य-मण्डली के पैर कभी भी नहीं जम सके। रंगमंच की प्रगति का सम्पूर्ण दायित्व व्यावसायिक नाट्य-मण्डली पर ही है।^२

१९३०-३२ के आसपास से चलचित्र का प्रभाव देश में बड़ी तेजी से फैलने लगा। उसके रुपहले आकर्षण की तुलना में मराठी नाटक कम्पनियाँ नहीं टिक सकी। १९३४-३६ तक तो प्रायः सब बड़ी नाट्य-कम्पनियाँ टूट गईं जिनमें बालगंधर्व, ललितकलादर्श, बलवन्त और महाराष्ट्र प्रमुख थी। बालमोहन शौकिया कम्पनी थी, जिस पर बालपात्र अत्रे के सुखान्त नाटकों को प्रस्तुत करते थे। स्वयं अत्र महान् कलाकार थे। कभी उन्होंने अपने अभिनयों द्वारा रंगमंच

१ २० शं० केलकर : मराठी रंगमंच—आरम्भ, उत्कर्ष, पतन; साहित्य संदेश, अतः प्रांतीय नाटकाक, पृ० २६।

२ To this day, the most significant development on the Marathi stage have been made by professional companies and not by amateurs.

पर आनन्द की मधु-वर्षा की थी पर गत द्वितीय महायुद्ध में वह कम्पनी भी बन्द हो गई और वे चलचित्र-निर्माण में लग गयी।

इस सदी के चतुर्थ दशक (१९४२) के बाद मराठी रंगमंच के इतिहास में पुनः आशा की किरणें जगमगाने लगी थीं। मोतीराम गजानन रांगणेकर ने 'नाट्य-निकेतन' और पार्श्वनाथ केलकर ने 'लिट्ल थियेटर' की स्थापना की। नाट्य-निकेतन रांगणेकर लिखित नाटकों के प्रदर्शन प्रस्तुत कर अभी भी मराठी रंगमंच का दिशा-निर्देश कर रहा है। १९४३ में मराठी रंगमंच की शतवार्षिकी मनाई गई। १९४४ में मुम्बई मराठी साहित्य सघ ने चौदह दिनों तक नाट्योत्सव का आयोजन किया जिसमें मामा वरेरकर का 'सारस्वत' सफलता से अभिनीत हुआ। इसमें सन्देह नहीं कि स्वतन्त्रता के उपरान्त मराठी रंगमंच के प्रति सुसंस्कृत जनो की अभिरुचि जागी है, महाराष्ट्र सरकार भी सफल नाट्य-प्रयोग के लिए पुरस्कार दिया करती है। नाट्यकला की शिक्षा देने की भी व्यवस्था हुई है। इससे मराठी नाट्य और रंगमंच की सम्भावनाएँ महान् हैं। परन्तु किसी भी रंगमंच का भविष्य केवल सरकारी कृपा पर निर्भर नहीं करता। उसके लिए कुशल संवेदनशील नाटककार, प्रतिभाशील और परिश्रमी प्रयोक्ता तथा सहृदय प्रेक्षक के सहयोग की आवश्यकता है। चलचित्रों के चमत्कार और आकर्षण की तुलना में सब सम्भव सहयोग और प्रचुर आर्थिक सहयोग पर ही आज का रंगमंच जीवित रह सकता है।

बंगाली रंगमंच

प्राक् मुस्लिम शासनकाल में संस्कृत के साहित्यिक नाटक और लोकनाट्य समानान्तर धारा के रूप में विकसित हो रहे थे। बारहवीं सदी के लक्ष्मणसेन के काल में बंगाल की साहित्यिक कर्मण्यता उत्कर्ष पर थी, जब जयदेव ने गीतगोविन्द की रचना की। वैष्णवों के बीच सदियों तक सवाद न होने पर भी गीति-नाट्य के रूप में उसका प्रयोग होता था। मुसलमानों के आक्रमण के बाद बंगाल की सांस्कृतिक धारा दो-तीन सदियों तक बिखरी-सी रही। इसी परिस्थिति में सोलहवीं सदी में चैतन्य का अवतरण हुआ। धर्म और अध्यात्म के प्रसार के लिए वे स्वयं नाट्य-प्रयोग में भाग लेते थे। चैतन्य भागवत् के लेखक वृन्दावन दास ने लिखा है कि 'रुक्मिणी-हरण' नाटक में उन्होंने स्वयं रुक्मिणी का अभिनय किया था। समानान्तर काल में ही यात्राओं का प्रसार हुआ। यात्राएँ बंगाल की धर्म भावना की प्राजल अभिव्यक्ति १९वीं सदी तक करती रही, जब पश्चिमी नाट्य-प्रभाव की किरणें पूर्व में भी फूटने लगी थीं।

1. He had a fascination for drama and was himself a highly skilled actor Vrindavan Das (C. 1507-89). The author of Chaitanya Bhagwat, has given us a very vivid and interesting description of a play named Rukimani-haran which was produced at the house of certain Chandra-shékhar of Navadvîpa and in which Chaitanya played the role of Rukimani

बंगाल के आधुनिक रंगमंच का इतिहास अत्यन्त समृद्ध और गौरवशाली है। कलकत्ता कभी भारत की राजधानी थी और वहाँ पर यूरोपीय शासकों और व्यापारियों के मनोरंजन के लिए १८वीं सदी के उत्तरार्द्ध में ही कई जानदार रंगमंचों की स्थापना हुई, जिनमें शेक्सपियर एवं अन्य यूरोपीय नाटककारों के नाटकों का भव्य प्रदर्शन होता था। नाट्य-प्रदर्शन की पाश्चात्य परम्परा से प्रभावित हो बंगाल में बंगाली रंगमंच की स्थापना हुई और उसी प्रभाव की छाया में दुःखान्त सामाजिक नाटकों की रचना बंगाली नाटककारों ने भी की। पाश्चात्य नाट्य-प्रभाव ने बंगाल के रंगमंच और नाट्य-परम्परा को नया स्वरूप और नयी दिशा दी। निःसन्देह बंगाली रंगमंच के नवजागरण ने पार्श्ववर्ती हिन्दी क्षेत्र को भी प्रभावित किया और उन्नीसवीं सदी के मध्य यहाँ भी नवीन शैली के नाटकों की रचना और रंगमंचों का निर्माण आरम्भ हुआ। बंगाली रंगमंच स्वयं पाश्चात्य नाट्य-परम्परा से तो प्रभावित हुआ ही, उसने हिन्दी की नाट्य-परम्परा के लिए भी पाश्चात्य नाट्य-पद्धति का द्वार उन्मुक्त कर दिया।^१

कलकत्ता के विदेशी रंगमंच

कलकत्ता थियेटर (न्यू प्ले हाउस) की स्थापना १७७० ई० में हुई। इसमें शेक्सपियर एवं अन्य नाटककारों के नाटकों का प्रदर्शन हुआ करता था। कलकत्ता थियेटर में ही सर्वप्रथम श्रीमती वेस्ट्रो के चौरंगी थियेटर की परम्परा का अनुसरण करते हुए रंगमंच पर श्रीमती कार्गिल को स्त्री-पात्र के रूप में प्रस्तुत किया।^२ श्रीमती विस्ट्रो की मधुर भाव-भंगिमा देखकर उस समय के यूरोपीय एवं सभ्रान्त भारतीय प्रेक्षकों का हृदय आनन्द और उत्साह से थिरक उठता था। उसकी मधुर याद इस युग के प्रेक्षकों के हृदय में वर्षों तक गूँजती रही।^३

बंगाली रंगमंच के विकास की दृष्टि से रूसी यात्री लेबडेफ का योगदान बहुत महत्त्व का है। ये मूल अंग्रेजी नाटकों के अतिरिक्त उनके बंगाली रूपांतरों को भी प्रस्तुत किया करते थे। उन्होंने १७६५ में बंगाली थियेटर को जन्म दिया। 'दि डिग्माइज' और 'लव इज द बेस्ट डॉक्टर' का बंगाली रूपान्तर प्रस्तुत किया। प्रसिद्ध भाषाविद् गोकुलदास के सहयोग से बंगाली पुरुष एवं स्त्री-पात्रों को भी रंगमंच पर प्रस्तुत करने का सौभाग्य इन्हें प्राप्त हुआ। इसी रंगमंच पर प्रसिद्ध बंगाली कवि भारतचन्द्र के गीत लयबद्ध कर प्रस्तुत किये गए थे। यह थियेटर सम्भवतः इजरा बाजार के आसपास था, जो अब भी 'नाच-घर' के रूप में प्रसिद्ध है। रंगमंच की स्थापना का प्रथम श्रेय इन्हीं ही प्राप्त है।^४

१. राम० शु० : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५४६।

२. डा० पी० गुहा : बंगाली ड्रामा (१९३०)।

३. This much is certain that Calcutta was so much dazzled by her (Mrs Bristou's) histrionic perfection that when she returned to England in 1790, 'her departure', says Dr. Busteed, eclipsed the gaily of Calcutta refused to be comforted.—Das Gupta, Indian Stage. p. 218

४. Thus the beginning of the first Bengali drama came from a foreigner 'there is nothing to be ashamed of at this Lebdef's attempt was the first beginning of the gorgeous reviva of Hindu Stage—Dr Das Gupta Indian Stage Vol I, p 237

उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में यूरोप से आई पुनर्जागरण की लहर तट पर बसे महानगरों को भी छूने लगी। इस युग में शेक्सपियर और संस्कृत के महान् नाटकों के अभिनय प्रस्तुत किये गए। प्रसिद्ध है कि संस्कृत के प्रख्यात विद्वान् डॉ० एच० एच० विल्सन उत्तररामचरित के अभिनय (अंग्रेजी रूपान्तर) में स्वयं पात्र बने थे। परन्तु पहला बंगाली दुखान्त नाटक 'कुलीन कुल सर्वस्व' मार्च १८५७ में प्रस्तुत किया गया। इस प्रारम्भिक युग के सांस्कृतिक उन्नायको में राजा जतीन्द्र मोहन टैगोर, राजा प्रतापचन्द्र सिंह, बाबू कालीप्रसन्न सिंह और राजा ईश्वरचन्द्र के नाम उल्लेखनीय हैं। हर्षरचित 'रत्नावली' का बँगला रूपान्तर ३१ जुलाई १८५८ को प्रस्तुत किया गया। इसमें पाश्चात्य शैली के आर्केस्ट्रा का पहले-पहल प्रयोग किया गया था। बंगाल के इन सभ्रान्त जनो द्वारा सञ्चालित बंगला रंगमंच सामान्यजन की पहुँच से बाहर थे।

बँगला रंगमंच और गिरीश घोष

बंगला रंगमंच के जन्मदाता गिरीशचन्द्र घोष ने बंगाल के जन-जीवन की आकांक्षा और भावना के अनुरूप १८७२ में नेशनल थियेटर की स्थापना की। यह अब 'नेशनल थियेटर' ऑफ बंगाल' के नाम से विख्यात है। यह पहला थियेटर था जिसके पात्रों को नियमित वेतन मिलता और प्रेक्षकों का प्रवेश टिकट पर होता था। पाश्चात्य शिक्षा, सभ्यता और विचारों का मद बंगाल पर छाता जा रहा था। प्रभाव की इस लहर से नाटक और रंगमंच कैसे अछूते रहते। गिरीशचन्द्र घोष जितने ही कुशल नाट्य-प्रयोक्ता थे उतने ही प्रतिभाशाली नाटककार भी। उन्होंने देश की समकालीन समस्याओं को दृष्टि में रखकर दुःखान्त, मुखान्त, प्रहसन एवं गीति-नाट्यों का सफल प्रयोग किया और रंगमंच को यथासंभव पाश्चात्य पद्धतियों से विभूषित भी किया। इन्होंने हरिश्चन्द्र (पौराणिक) शिवाजी, प्रताप (ऐतिहासिक), पतिव्रता, प्रफुल्ल, शान्ति या शान्ति और बलिदान (सामाजिक) नामक स्वरचित नाटकों को सफलता के साथ प्रस्तुत किया। उनके 'नेशनल थियेटर' की ओर से अन्य नाटककारों के भी अनेक नाटक अभिनीत हुए जिनमें ज्योतीन्द्र नाथ ठाकुर-लिखित सरोजिनी (१८७५) को बहुत लोकप्रियता मिली। 'बंगाल-थियेटर' और नेशनल थियेटर परस्पर प्रतिद्वन्द्वी थे।

इन सार्वजनिक प्रेक्षागृहों में ही व्यावसायिक रंगमंचों के लिए अभिनेता तैयार हुआ करते थे। इन्हीं में गिरीशचन्द्र घोष से शिशिर भादुरि तक के महान् अभिनेताओं की गौरवशाली परंपरा सामने आई और बँगला रंगमंच उनके योगदान से समृद्ध हुआ। अमृतलाल वसु, अपरेश मुकर्जी, दानो घोष, दुर्गादास बनर्जी, निर्मलेन्दु लाहिरी, अहीन्द्र चौधरी और अमरेन्द्र दत्त आदि प्रतिभाशाली अभिनेताओं ने बँगला रंगमंच का गौरव बढ़ाया। अभिनेत्रियों में चारुशीला, कृष्णकामिनी, नीहार वाला, तारा सुन्दरी और प्रभा ने अपने मर्मस्पर्शी अभिनयों द्वारा बँगला रंगमंच में यथार्थता, सजीवता और नूतनता का संचार किया। बंग-महिलाएं १८७३ से ही रंगमंच को शक्ति और शोभा देने लगी थी। घोष महोदय द्वारा प्रवर्तित नाट्य-परंपरा का सबद्धन उत्तरोत्तर डी० एल० राय और रवीन्द्रनाथ ठाकुर की नाट्य-रचना और अभिनय के नवीनतम शिल्पो के द्वारा होता रहा स्व० राय महोदय ने अपने नाटकों में प्रयुक्त नवीन नाट्य शक्ति शिल्पन थियेटर ५० ८७

शिल्प तथा वस्तुगत भावना की द्वन्द्वात्मकता के गूढ़ चित्रण द्वारा सारे भारत के नाट्य-प्रेमियों का मन मोह लिया। अनुवाद के माध्यम से उनके नाटक हिन्दी-क्षेत्र में विशेष लोकप्रिय हुए।

क्षीरोद बाबू (१८६४-१९२७) और अपरेश मुखर्जी ने अपने नूतन नाट्य-शिल्प द्वारा बंगला रंगमंच को समृद्धि प्रदान की। भादुरि द्वारा अभिनीत उनका 'आलमगीर' अत्यन्त विख्यात नाटक था। मुखर्जी महोदय ने आर्ट थियेटर (१९२३) के अन्तर्गत स्वरचित 'कर्णाजुन', रवि ठाकुर-रचित चिरकुमार सभा और रवीन्द्र मैत्रा का 'मानमयी गर्ल स्कूल' बड़ी सफलता के साथ प्रस्तुत किया।

शिशिर भादुरि इस युग के महान् एव अद्वितीय अभिनेता थे। लगभग चालीस वर्षों तक वह बंगला रंगमंच पर छाये रहे। वृद्धावस्था में भी वे माइकेल मधुसूदन दत्त का अभिनय बड़ी सफलता और प्रभावशीलता से किया करते थे। सीता, षोडशी, शेष रक्षा और आलमगीर की सफल भूमिकाएँ नायक के रूप में उन्होंने की और उनके प्रदर्शनो के लिए प्रेक्षक सदा लालायित रहते थे। स्व० भादुरि का वह स्वर्णयुग आज बंगला रंगमंच से विदा ले चुका है। बंगला रंगमंच को टैगोर परिवार की देन महान् है। १८६६ में जोरासाको नाट्य-समाज ने नव नाटक प्रस्तुत किया और संस्कृत नाटकों का रूपान्तर भी। रवीन्द्रनाथ ठाकुर के अपने अग्रज ज्योतीन्द्रनाथ ठाकुर-रचित किसी नाटक के पात्र की भूमिका १८७७ में सोलह वर्ष की किशोरावस्था में ही की थी। स्वरचित 'बाल्मीकि प्रतिभा' के अभिनय में उन्होंने बाल्मीकि की मुख्य भूमिका की थी। यह कृति १८८१ और 'श्यामा' १९३९ में प्रकाशित हुई। तब से गत साठ वर्षों में रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने लगभग तीन दर्जन नाटकों की रचना की। विचार, कल्पना, भाव-सौन्दर्य, नाट्य के स्वरूप एवं शैलियों की दृष्टि से वे विविध हैं और अनुपम भी। निःसन्देह इन कलात्मक कृतियों पर इस युग-चेतना का प्रभाव भी कम नहीं है। उन्होंने अपने नाटकों में नई शिल्प-विधियों का प्रयोग किया है पर शान्तिनिकेतन के उच्चतर कलात्मक वातावरण में शिक्षित अभिनेता और संस्कार-संपन्न प्रेक्षक ही उसका स्वाद ले सकते हैं। सामान्य रंगमंचों के अभिनेता न तो इन उत्कृष्ट नाटकों को प्रस्तुत ही कर सकते हैं और न प्रेक्षक हृदयंगम ही। डी० एल० राय सामान्य रंगमंचों पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर की अपेक्षा अधिक लोकप्रिय है।

व्यवसायी रंगमंचों के अतिरिक्त अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियाँ भी अभिनय की भाव-भंगिमाओं के प्रदर्शन में यश प्राप्त कर चुकी हैं। बहुरूपी नाट्य-मण्डल को 'चीनार तार' जैसे सामाजिक नाटकों के अभिनय द्वारा खूब ख्याति मिली।

यद्यपि आज बंगला रंगमंच को मन्मथराय, शचीन्द्रनाथ सेन गुप्त और विधायक भट्टाचार्य जैसे प्रतिभाशाली नाट्यकार एवं अहीन्द्र चौधरी और मनोरजन भट्टाचार्य जैसे कुशल अभिनेताओं का सहयोग प्राप्त है, पर गत एक सौ वर्षों में उपाजित बंगला रंगमंच की वह लोकप्रियता और प्रबल शक्ति आज मिटती जा रही है। इसका संभवतः कारण यह है कि इन रंगमंचों पर प्रायः चिसे-पिटे पुराने नाटकों का अभिनय प्रस्तुत किया जाता है या इसलिए कि उपन्यासों का नाटकीय रूपान्तर प्रस्तुत किया जाता है। यद्यपि श्रुत के 'षोडशी विदोरे छेले' और ताराशंकर बाबू का 'आरोग्य निकेतन' बहुत ही लोकप्रिय हुए हैं। उपन्यासकारों में बनभूल ने ही मधुसूदन नामक मौलिक नाट्य-रचना प्रस्तुत की और वह रंगमंच पर लोकप्रिय भी है।

वीनबन्धु, गिरीश घोष और क्षीरोद बाबू जैसे प्रतिभाशाली लेखक-अभिनेता बंगला में अब नहीं रहे। आज रुपहले चलचित्रों का आकर्षण तो और भी मोहक एवं तीव्र है। अन्य भारतीय रंगमंचों के समान बंगला रंगमंच इसी प्रतिकूल वातावरण से आज जूझ रहा है। स्वतंत्रता के उपरान्त नाट्य-कला के विकास की एक नयी लहर उठ रही है। लोक-रुचि रंगमंच की ओर फिर मुड़ रही है। निरुपमा राय रचित 'श्यामली' और निहाररंजन की 'उल्का' का प्रदर्शन लगभग दो वर्षों तक (१९५४-५६) तक निरन्तर होता रहा। परन्तु इन नवीन नाटकों के प्रदर्शन देखने पर भी जनता के मन से डी० एल० राय और गिरीश घोष के लेखक-अभिनेताओं की स्वादु याद मिटती नहीं।^१ 'श्यामली' (स्टार थियेटर पर अभिनीत) में गूंगी लड़की और नायक का अभिनय बड़ा प्रभावशाली और निर्दोष है।

बंगला रंगमंच के अध्ययन से यह बात प्रमाणित हो जाती है कि उसका भविष्य महान् है। अभी भी कई (?) दृष्टावसायिक रंगभवन हैं, जहाँ नियमित रूप से नाटकों का अभिनय सप्ताह में एकाधिक बार होता है। अन्य प्रादेशिक रंगमंचों की अपेक्षा बंगला रंगमंच अभी भी बहुत प्रगतिशील एवं लोकप्रिय है।

हिन्दी रंगमंच

अन्य प्रादेशिक भाषाओं की तुलना में हिन्दी के नाट्य और रंगमंच की परंपरा भी पर्याप्त समृद्ध रही है। कई पूर्ववर्ती परंपराएँ इसके विकास में योगदान करती रही हैं। मध्ययुग में ही वैष्णवधर्म भावना से अनुप्राणित संगीत नाटकों के अभिनय की परंपरा उन्नीसवीं सदी तक चलती रही। मुसलमानों के कठोर शासन-यंत्र ने उन्हें पनपने तो नहीं दिया, पर देव-मंदिरों और चैत्यों की छाया में वे किसी न किसी प्रकार जीवित रह सकीं। नेपाल, मिथिला, असम और बुन्देलखण्ड के शासक उनका पोषण और सवर्द्धन भी किया करते थे। संस्कृत नाटकों में रागात्मक काव्य का जो मधुर स्फुरण हुआ उसका प्रभाव विद्यापति, चण्डीदास, शंकरदेव और उमापति के माध्यम से इन संगीत-नाटकों पर भी पड़ा। संभव है, भारतेन्दु इन नाटकों से परिचित न हो, परन्तु यात्रा-नाटकों की रसमयता और भक्ति-प्रवणता का रसपान वे कर चुके थे। उनके कई नाटक इसके प्रमाण हैं।

रामलीला और कृष्णलीला की परंपराएँ उत्तर भारत में सदियों से प्रचलित थीं। भारतेन्दु के अवतरण से पूर्व कृष्ण-लीलाएँ तो मुस्लिम शासन-काल के सघ्याकाल में अवध के नवाब वाजिद अलीशाह के दरबार में खूब लोकप्रिय हुईं। नवाब साहब स्वयं कृष्ण बनते और उनके रंगमहल की वेश्याएँ गोपियों की भूमिका में प्रस्तुत होती थीं। नवाब के आदेश से ही १८५३ में अमानत ने 'इन्दर सभा' की रचना की। ये स्वयं इसकी प्रमुख भूमिका में थे।

भारतेन्दु के पूर्व यूरोपीय नाट्य-प्रयोग की छाया में पारसी थियेटर कपनियाँ हिन्दुस्तानी नाटकों का प्रदर्शन आरम्भ कर चुकी थीं। उनका रूप-विधान मोहक, दृश्यविधान आकर्षक और विस्मयकारक होता था। गीत-गीत में वे हलके गीतों का भी प्रयोग करते, जिनमें सस्ता मनो-रंजन तो होता था पर सुरुचि और कलात्मक परिष्कार नहीं।

१ माचवे 'माख का भारतीय रंगमंच' सितम्बर ५५ पृ० १०

२ J C Mathur Hindi Drama and Theatre—Indian Drama, p 23

भारतेन्दु द्वारा प्रवर्तित व्यावसायिक हिन्दी रंगमंच का अवतरण इन्हीं परिस्थितियों में हुआ। भारतेन्दु नाट्य-लेखक थे और प्रयोक्ता भी। हिन्दी रंगमंच के पुनरुद्धार द्वारा वे पारसी थियेटरों की भद्दी कुदृष्टिपूर्ण परंपरा के स्थान पर सुसूचितपूर्ण कलात्मक और भव्य रंगमंच की स्थापना करना चाहते थे, जो भारतीय जनजीवन की आकांक्षाओं और भावनाओं का सच्चा प्रतीक हो सके। भारतेन्दु ने अपने नाटकों द्वारा देश का गौरव बढ़ाया और मातृभाषा का उत्थान भी किया।^१

अतः हमारी दृष्टि में भारतेन्दु के पूर्व से ही मध्यकाल को छूती हुई हिन्दी रंगमंच की एक सुदीर्घ परंपरा किसी-न-किसी रूप में सदियों पहले से ही चली आ रही थी। भारतेन्दु ने उसे नया रूप और नया रंग दिया।^२

नाटककार के रूप में भारतेन्दु ने प्राच्य और पश्चान्त्य नाट्य-शैलियों का समन्वय किया। भारत की परतन्त्रता के कारण 'भारत-दुर्दशा' और 'प्रेम जोगिनी' में मानाजिक उत्थान और राष्ट्रीय नव-जागरण का संदेश बहुत मुखर है। आर्यों की मन्कृत भाषा पर अनुराग होने और नाटकों की गुणशालिता के कारण ही 'कर्पूरमजरी' और 'मुद्राराक्षस' का रूपान्तर प्रस्तुत किया तथा 'नाटक' नामक निबन्ध के द्वारा प्राचीन नाट्यशैली के प्रति गम्भीर आस्था भी प्रकट की। प्रायः सब भारतीय भाषाओं के आरम्भिक रंगमंचाभिनय के काल में संस्कृत और अंग्रेजी रूपान्तरों के प्रस्तुत करने की परंपरा रही है।

भारतेन्दु हिन्दी रंगमंच के उत्थान के लिए आजीवन सक्रिय रहे। नाटक तो लिखते ही थे, उनके प्रयोग के क्रम में स्वयं भूमिका में भी प्रस्तुत होते थे। यह इतिहास-प्रसिद्ध बात है कि सन् १८६१ में बनारस थियेटरों के अन्तर्गत शीतलाप्रसाद त्रिपाठी कृत 'जानकी मंगल' नामक नाटक में भारतेन्दु ने स्वयं भूमिका की थी।^३ उनसे ही प्रेरणा पाकर उनके समकालीन देवकी-नन्दन चौधरी ने 'सीताहरण', शिवनन्दन सहाय ने 'कृष्ण-मुद्रामा', राधाचरण गोस्वामी ने 'अमरसिंह राठौर' और लाला श्रीनिवासदास ने 'रणधीर प्रेम-मोहिनी' की रचना की। ये लेखक नाट्य-प्रयोग में रुचि ही नहीं, स्वयं भाग भी लिया करते थे। प्रतापनारायण मिश्र का किमी पात्र की भूमिका के निर्वाह के लिए, मूँछें मुड़वाना प्रसिद्ध है।^४ भारतेन्दु का रचनाकाल अत्यन्त स्वल्प था। नाटकों की तो ये रचना कर सके, पर गिरीश घोष की तरह हिन्दी-रंगमंच का निर्माण नहीं कर सके। 'मृत्यु हरिश्चन्द्र' का अभिनय शताधिक बार हुआ। भारतेन्दु व्यावसायिक हिन्दी रंगमंच के जन्मदाता थे। पर पारसी रंगमंचों के आगे वह टिक न सका। भारतेन्दु के उपरान्त उनके अनुयायी कभी-कभी अभिनय प्रस्तुत कर उनकी उस पताका को थामे-भर रहे। द्विवेदी-

१. हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, पृ० १५२, तृतीय संस्करण १९६१।

२. For Hindi Theatre is a later development due to the influence of touring urdu companies, and it is passing through the same stages of development in U. P after the appearance of the dramatist Harischandra.
—Indian Theatre Yajnik, p 102 (London 1933)

३. रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ० ४५४।

४. वही पृ० ४५४।

युग नाट्य-रचना और रगमंच की दृष्टि से अन्धकार और निराशा का ही युग था। काश। भारतेन्दु भी गिरीशचन्द्र घोष की तरह पूरी जिन्दगी जी पाते तो हिन्दी रगमंच का इतिहास आज कुछ और ही होता।

नाट्य-मंडलियों की स्थापना

भारतेन्दु के उपरान्त हिन्दी-क्षेत्र के बड़े नगरों में कई नाट्य-मंडलियों की स्थापना हुई। रामलीला नाटक-मंडली (१८६८) और हिन्दी नाट्य-समिति (१९०८) इलाहाबाद के द्वारा 'सीया-स्वयंवर', 'महाराणा प्रताप' और 'महाभारत पूर्वार्द्ध' का प्रदर्शन हुआ। ठीक इसके बाद ही काशी में 'भारतेन्दु नाट्य-मंडली' और काशी नागरिक 'नाट्य-मण्डली' की स्थापना १९०९ में हुई। ये 'नाट्य-मण्डलियाँ' भारतेन्दु एवं अन्य नाटककारों के नाटकों का प्रदर्शन करती थी। हिन्दी रगमंच के इतिहास में पंडित माधव शुक्ल की देन चिरस्मरणीय रहेगी। इन्होंने कलकत्ते में 'हिन्दी नाट्य-परिवार' की स्थापना कर वर्षों तक पारसी थियेट्रो की तुलना में हिन्दी रगमंच को जीवन और गति दी। यद्यपि इन संस्थाओं द्वारा प्रदर्शित नाटकों पर पारसी थियेटर कंपनियों की रगमंचीय साज-सज्जा और विस्मयोत्पादक दृश्य-विधान का प्रभाव भी कम न था। परन्तु इनमें नाटकीय कौतुहल और मोहक दृश्य-विधान की अपेक्षा प्रांजल भाषा, काव्यात्मक गीत, उदात्त एवं भावुकतापूर्ण आदर्शवाद के प्रस्तुतीकरण पर अधिक बल दिया जाता था। फलतः हिन्दी का यह किशोर रगमंच उत्तरोत्तर स्कूलों, कालेजों, विश्वविद्यालयों और हिन्दुस्तानी क्लबों की परिधि में सीमित होता गया। इसके फलस्वरूप उसमें नवीन प्रयोग तो हुए पर नाटकों का सामाजिक महत्त्व कम हो गया।^१

लगभग दो युगों तक (१९०० से १९२५ तक) पारसी एवं अव्यावसायिक नाट्य-मंडलियाँ समानान्तर रूप में नाटकों का प्रदर्शन इस विशाल क्षेत्र में करती रही। इस काल के हिन्दी रगमंच के महान् अप्रदूतों में आगा हसन काश्मीरी, राधेश्याम पाठक, नारायणप्रसाद बेताब, तुलसीदास शैदा और हरिकृष्ण जौहर मुख्य हैं। राधेश्याम के 'वीर अभिमन्यु', हसन के 'सूरदास' और 'सीता वनवास' आदि नाटकों को पारसी थियेटर कंपनियों ने भी अपना लिया।^२

प्रसाद-युग

हिन्दी नाट्य और रगमंच की इसी पृष्ठभूमि में जयशंकर प्रसाद का एक महान् सांस्कृतिक अग्रदूत के रूप में अवतरण हुआ। वे नाट्य-रचयिता थे, नाट्य-प्रयोक्ता नहीं। उन्होंने मुख्यतः ऐतिहासिक नाटकों की रचना की, जिनमें प्राचीन भारतीय गौरव, देशभक्ति और प्रेम का बड़ा ही उदात्त और मधुर चित्रण हुआ है। पाठ्य-काव्य की दृष्टि से ये नाटक जितने ही रसस्निग्ध हैं, अभिनेयता की दृष्टि से उतने ही जटिल और क्लिष्ट। इसीलिए 'ध्रुवस्वामिनी', 'स्कन्दगुप्त' और चन्द्रगुप्त के सफल प्रदर्शन कालेजों और के समारोहों पर होते रहे हैं, पर

भाषा की अनिश्चय काव्यात्मकता के कारण सामान्य लोकरुचि उनमें रम नहीं पाती। इन्हीं की परम्परा में मिलिन्द और हरिकृष्ण प्रेमी आदि के नाटक भी हैं। भारत की प्राचीन कथा-भूमि पर ही रामकुमार वर्मा ने 'चारुमित्र', जगदीशचन्द्र माथुर ने 'कोणार्क', श्री रामवृक्ष बेनीपुरी ने 'अम्बपाली' और 'नेत्रदान' पृथ्वीनाथ शर्मा ने 'उर्मिला' और सीताराम चतुर्वेदी ने 'सेनापति पुष्पमित्र' नामक नाटकों की रचना कर प्रसाद की परम्परा का ही पुनरुत्थान किया। इन नाटकों का अनेक बार विश्वविद्यालयों के सीमित प्रागणों तथा सामाजिक संस्थाओं में प्रदर्शन भी हुआ है। अम्बपाली का सफल प्रदर्शन दिल्ली में संगीत नाटक अकादमी द्वारा आयोजित नाट्योत्सव (१९५४) के अवसर पर हुआ। स्वयं मैंने १९५१ में अपने निर्देशन में अम्बपाली को रामदयालु सिंह कालेज (मुजफ्फरपुर) की भरत नाट्य-परिषद् की ओर से प्रस्तुत किया था। इस महा-विद्यालय की उक्त परिषद् के तत्वावधान में बड़ी धूमधाम से अस्थायी रंगभवन की रचना कर हिन्दी नाट्यों का प्रदर्शन होता था। इधर एक विशाल भवन भी बना है, जिसमें एक रंगभूमि बनी है पर अब वहाँ वे रंगशिल्पी हैं और न नाट्य-प्रदर्शन का वह उत्साह ही। इस सत्स्था ने उत्तर बिहार में नाट्य-प्रदर्शन की बड़ी शानदार परम्परा बनायी थी, जो अब मिटती चली जा रही है।

प्रसाद के नाट्य-रचनाकाल में ही जॉर्ज बर्नार्ड शॉ, डन्सन, माक्स और फ्रायड के क्रांतिकारी विचारों से प्रभावित हो आदर्श-विरोधी, यथार्थवादी, व्यंग्यप्रधान, मनोविश्लेषणवादी तथा साम्यवादी विचारों की छाया में विभिन्न शैलियों में लिखे लक्ष्मीनारायण मिश्र, सेठ गोविन्ददास और अश्वक प्रभृति के नाटक प्रकाश में आये। परन्तु 'रंगमंच' की आवश्यकताओं के प्रति वे सजग नहीं हैं। हाँ, रामकुमार वर्मा और अश्वक के नाटकों में यथार्थवादिता, विचारों की गम्भीरता और प्रेम की सुकुमारता का समन्वय है तो रंगमंच के लिए अनुकूल प्रभाव उत्पन्न करने की क्षमता भी।

नाट्य-रचना की यह लहर हिन्दी में तेजी से बढ़ रही है और प्राचीन-नवीन कथा-भूमियों पर जीवन और जगत् की समकालीन समस्याओं का सजीव प्रतिफलन इन नाटकों में हुआ है। ये नाटक विषय-वस्तु ही नहीं शिल्प की दृष्टि से भी नितांत नूतन क्षितिज का सकेत करते हैं। इनके नाटकों में नाटकीयता, जीवन की मधुरता और भावों की प्राणवत्ता का बड़ा ही मर्मस्पर्शी प्रस्फुटन हुआ है। यशपाल, विष्णु प्रभाकर, लक्ष्मीनारायण मिश्र, लक्ष्मीनारायण लाल, मोहन राकेश और धर्मवीर भारती हिन्दी की नवीन नाट्यधारा के प्रवर्तकों में हैं। इनके नाटकों का अभिनय अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियों द्वारा यदाकदा होता रहा है। बम्बई की थियेटर यूनिट द्वारा राकेश के 'आषाढ का एक दिन' का सफल प्रयोग हुआ। प्रसाद से आज तक हिन्दी नाट्य तो समृद्ध हुआ है, उस पर भारतीय और पाश्चात्य नाट्यकला का प्रभाव भी पड़ा है। इन नाटकों का प्रदर्शन अधिकतर अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियों द्वारा ही शिक्षा-संस्थाओं में होता रहा है। हिन्दी क्षेत्र में कोई व्यावसायिक नाट्य-मण्डली इन नाटकों के प्रदर्शन का साहस नहीं कर सकी है। हिन्दी नाटकों के प्रदर्शन के लिए व्यावसायिक नाट्य-मण्डलीका अभाव हिन्दी रंगमंच के उत्कर्ष में बाधक है।

पृथ्वी थियेटर्स

हिन्दी रंगमंच के इसी निराशापूर्ण वातावरण में आधुनिक भरत पृथ्वीराजजी ने सन् उन्नीस सौ चवालीस में पृथ्वी थियेटर्स की स्थापना की। यद्यपि यह व्यावसायिक रंगमंच था परन्तु इसका आदर्श था, कला और आदर्श की सेवा। पृथ्वीराजजी ने इसी भावना से अनुप्राणित हो 'शकुन्तला' (१९४६), 'दीवार', 'गद्दार', 'पठान', 'आहुति', 'कलाकार' और 'किसान' का बम्बई एवं देश के विभिन्न नगरों में प्रदर्शन किया।

अभिज्ञानशाकुन्तल पर आधारित शकुन्तला पृथ्वी थियेटर्स का प्रथम पर सफल नाटक था। १५ नवम्बर १९४५ को कहरणरस-प्रधान 'दीवार' का उद्घाटन स्व० सरदार वल्लभभाई पटेल ने किया था। 'गद्दार', 'पठान' और 'आहुति' ये तीनों ही नाटक मुख्यतः भारत-विभाजन की समस्या से सम्बन्धित हैं। सितम्बर १९५१ में कलाकार का प्रदर्शन, रायल ऑपेरा हाउस बम्बई में हुआ। पृथ्वीराजजी का सातवाँ नाटक 'पैसा' १९५३ में प्रस्तुत हुआ। आधुनिक भौतिकवादी जीवन की यथार्थता के आधार पर सामाजिक और आर्थिक पहलुओं का बड़ा ही मार्मिक प्रदर्शन इसमें हुआ है। पृथ्वी थियेटर्स का अन्तिम नाटक 'किसान' १९५६ में प्रस्तुत किया गया था। इसका वातावरण बड़ा ही सर्जाव एवं मर्मस्पर्शी था। इस नाटक के द्वारा पृथ्वीराजजी ने देश को समाजवाद की ओर आह्वान किया था।

पृथ्वी थियेटर्स के प्रदर्शनों को अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति मिली। व्यावसायिक रंगमंच होने पर भी इसके प्रति सारे देश में श्रद्धा और प्रेम का भाव था। पृथ्वीराजजी इस युग के सधे हुए महान् कलाकार हैं। उन्होंने रंगमंच पर नए नाट्य-शिल्पों का भी प्रयोग किया। ड्रॉपसीन के अतिरिक्त अन्य पदों का प्रयोग नहीं करते थे। रंगमंच की साज-सज्जा ऐसी सहज होती थी कि स्वाभाविक रीति से सारी घटनाएँ उसमें अभिनीत होती थी। नाटकों की भाषा भी भरत के अनुसार मृदु-ललित और प्रवाहपूर्ण थी। स्वाभाविक पर प्रभावशाली प्रदर्शन तथा देशभक्ति और आत्म-त्याग की उदात्त भावना ने इनके प्रदर्शनों को बड़ी ख्याति दी। परन्तु सोलह वर्ष की किशोरावस्था में ही अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति का हिन्दी का यह एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच १९६० में असमय ही काल-कवलित हो गया। उसका प्रधान कारण है, अपने रंगभवनों का अभाव और महान् कलाकार पृथ्वीराजजी की अव्यावसायिक बुद्धि। इसके बन्द हो जाने से हिन्दी रंगमंच का भविष्य गत्यवरोध के तट पर खड़ा है। उनके प्रदर्शनों को मैंने कई बार देखा था। उनकी रूप-सज्जा और अभिनय के नूतन शिल्पों से हिन्दी रंगमंच को बड़ी आशाएँ थी पर अब वह इतिहास की स्मृति-भर रह गयी है।

इस निराशापूर्ण वातावरण में बम्बई, दिल्ली, काशी, पटना और जबलपुर आदि में नई नाट्य-संस्थाओं ने जन्म लिया है और नयी शैली के रंगभवनों की रचना हुई है। ये हिन्दी नाटकों के अंग्रेजी के (मूल भी) मूल और संस्कृत के रूपान्तर भी प्रस्तुत कर रही हैं। बम्बई की थियेटर्स यूनिट ने 'अधा युग' और 'नाटक तोता-मैना' का प्रदर्शन कर बड़ा यश उपाजित किया है। दिल्ली नाट्य संघ ने हाल ही मुद्रिराक्षस प्रस्तुत किया है। जबलपुर के परिव्रकामी रंगमंच की बड़ी मोहरत है। नेशनल स्कूल ऑफ़ ड्रामा अभिनय की शिक्षा देने में तल्लीन है। इसके द्वारा विदेशी नाटकों के अनुदित एवं मूल नाटकों के सफल प्रदर्शन हुए हैं साथ में पुस्तकालय रंगशाला तथा

नाट्य-प्रयोगशाला (वर्कशॉप) भी है। इनसे कुछ आशा तो बँवती है कि रंगमंच का भविष्य महान् है। परन्तु जब तक हिन्दी रंगमंच के विकास में व्यावसायिक नाट्य-मण्डलियाँ पर्याप्त रुचि नहीं लेती तब तक इसका भविष्य बहुत आशावान नहीं कहा जा सकता।

दक्षिण भारतीय रंगमंच

तमिल रंगमंच

दक्षिण भारत में आधुनिक रंगमंच की परम्परा न तो उतनी आधुनिक ही है और न उतनी समृद्ध ही। १९वीं सदी के अन्त तक तमिलनाडु में अभिनीत नाटकों का स्तर इतना नीचा था कि भद्र परिवार के माता-पिता अपने परिवार के किसी सदस्य को नाटक देखने की स्वतन्त्रता नहीं देते थे। प्रदर्शनों में सब लोग एक साथ बैठते। श्रेणीगत कोई विभाजन न था। संभवतः इसलिए भी भद्र लोगो की रुचि उस ओर न थी। परन्तु अभिनय का स्तर भी बहुत ही निम्नश्रेणी का था। वेश-रचना तो और भी फूहड़ होती थी। राजा रानी को छोड़ अन्य पात्रों की वेशभूषा रोजमर्रा की साधारण होती थी। वर्ण-रचना भी एकदम घटिया ढंग का होती थी। पात्र भी निम्नस्तर के नितान्त अशिक्षित होते थे। नाटकों की कथावस्तु प्रायः घिसी-पिटी पौराणिक होती थी। 'हरिश्चन्द्र', 'रामनाटक', 'सावित्री-सत्यवान्' और 'द्रौपदी-वस्त्रहरण' आदि का अभिनय ही बार-बार होता था। ये तथाकथित नाटक गीत-प्रधान होते थे। सवाद का कोई सुनिश्चित लिखित रूप नहीं था। गीतों के मध्य उन सवादों को वे पात्र अपनी इच्छा से भर देते थे। गीत गाते हुए हारमोनियम के सहारे उसे बार-बार दुहराया जाता था। तब तक अन्य पात्र नेपथ्य में लौट जाते थे। आज से साठ वर्ष पूर्व तक तमिल रंगमंच इसी हीन अवस्था में था। न नाटक अच्छे थे, न प्रयोक्ता और न उनका रंगमंचीय संगठन ही। फलतः अपरिष्कृत रुचि के समाज में ही उसका आदर था।

तमिल रंगमंच के उद्धार के लिए अव्यवसायी शिक्षित नाट्य-मण्डलियाँ बीसवीं सदी के आरम्भ से ही प्रयत्नशील हैं। १८९० में वेल्लारी के कृष्णमाचारी ने 'सरस विनोदिनी सभा' की स्थापना की। धीरे-धीरे शिक्षित जनो का ध्यान इधर आकर्षित हुआ। इन्होंने पी० एम० मुदालियर के नेतृत्व में 'सगुणविलास सभा' की स्थापना की। मुदालियर महोदय महान् अभिनेता और अध्यापक हैं। गत अर्द्धशतक से तमिल रंगमंच के विकास की दिशा में उन्होंने ऐतिहासिक महत्त्व का प्रयत्न किया है। इसके अतिरिक्त म्यूजियम थियेटर, कन्हैया एण्ड कम्पनी तथा बाल-विनोद नाटक सभा जैसी संस्थाएँ भी रंगमंच के उत्थान के लिए खुली। इन सभाओं द्वारा तमिल रंगमंच का स्तर उन्नत हुआ और नाटकों के अभिनय ने भी नया स्वरूप और शक्ति प्राप्त की। इन शौकिया नाट्य-मण्डलियों के प्रयत्न से ही व्यावसायिक नाट्य-कम्पनियों की असम्भ्रान्तता एवं अन्य श्रुटियाँ धीरे-धीरे दूर हो सकी।

परन्तु उपहले चलचित्रों के आगमन ने अन्य भारतीय रंगमंचों की भाँति तमिल को भी क्षति पहुँचाई। दर्शकों की रुचि इस नाटकों में तो रही ही नहीं, अभिनेता भी चलचित्रों में चले गए। इससे गत्यवरोध तो उत्पन्न हुआ ही युद्धोत्तर अर्थसंकट और महँगी ने मिसकर तमिल रंगमंच को

भविष्य की ओर ढकेल दिया

स्वाधीनता के उपरान्त इधर पुनः तमिल रंगमंच के उत्थान के लिए व्यावसायिक नाट्य मण्डली विशेष रूप से प्रयत्नशील है। सम्भवतः व्यावसायिक तमिल रंगमंच इस उच्चता का स्पर्श पहले-पहल कर सका है। शौकिया नाट्य-मण्डली की अपेक्षा इसे अधिक सफलता और ख्याति प्राप्त हुई है। सरकार की ओर से भी इसे प्रोत्साहन मिल रहा है। भय इस बात का है कि तमिल रंगमंच पर फिल्मों में प्रयुक्त अनेक शिल्पो का अनुकरण किया जा रहा है। उसके कारण कहीं उसी की छाया ही न बन जाय।

तेलगू रंगमंच

तेलगू रंगमंच की परम्परा बहुत पुरानी है। पद, भजन और गेय काव्य कभी बहुत लोक-प्रिय थे। बाद में भागवतमु और भक्तकलापयु का प्रदर्शन होता था। इनमें कृष्ण-कथा, नृत्य-संगीत के माध्यम से प्रस्तुत की जाती थी। छाया नाट्य और यक्ष गान आदि भी खूब लोकप्रिय हुए। इनकी भाषा स्थानीय होती थी। परन्तु आधुनिक तेलगू रंगमंच का जन्म उन्नीसवीं सदी के प्रथम चरण में हुआ। 'चित्रनलीयम्' पहला तेलगू नाटक था जिसका प्रदर्शन आन्ध्र नाटक पितामह लेखक-अभिनेता कृष्णमाचार्य ने प्रस्तुत किया था। इन्होंने लगभग तीस नाटक प्रस्तुत किए, जिनमें शार्ङ्गधर, प्रह्लाद और अजामिल मुख्य हैं। इसी के आसपास श्रीनिवास राव ने भी रामराज, शिलादित्य और कालिदास का प्रदर्शन वेलारी में किया। वस्तुतः वेलारी तमिल रंगमंच की जन्मभूमि है। १८९० के बाद तो महान् तेलगू अभिनेताओं के नाम से अनेक नाटक-कम्पनियाँ भी खुली।

इस सदी के प्रथम चरण में ही आन्ध्र में कई उच्चकोटि के अभिनेता हुए। सन् १९१९ में दिवाली के अवसर पर गुजरादा अप्पावरराव का 'कन्या शुल्कम्' प्रस्तुत हुआ। गोविन्द राजुल्य ने 'गिरीशम्' की प्रभावशाली भूमिका की थी। इसकी भूमिका में पात्रों के अभिनय की उत्तमता की कसौटी पञ्चीसो वर्षों तक बनी रही। यही नहीं, सामाजिक नाटकों में भी यह नाटक एक आदर्श बना रहा। तेलगू नाटक के इतिहास में राजमन्नार के थप्प वरीडी का बड़ा महत्त्व है। आन्ध्र के महान् अभिनेता राघव (आन्ध्र नाटक पितामह कृष्णमाचार्य का भतीजा) ने पुगेल के अवसर पर 'म्यूजियम थियेटर' मद्रास में इसे प्रस्तुत किया। राजमन्नार अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति के नाट्य-लेखक है। १९३०-४० के बीच मधुकृष्ण के 'अशोकम्' चलम् का 'चित्रांगी' और शशाक कविराजु का 'शत्रुक वध' और 'खूनी' का अभिनय हुआ। परन्तु पौराणिक कथाओं को नये परिवेश में प्रस्तुत किया गया। स्वाधीनता के उपरान्त आन्ध्र में कई नाटक-मण्डलियाँ काम कर रही हैं और एकाकी नाटक और रेडियो-रूपकों की रचना बड़ी तेजी से हो रही है। आन्ध्र नाटक कला परिषद्, (१९२९) 'तेलगू लिट्ल थियेटर' और 'आन्ध्र थियेटर फेडरेशन' नामक संस्थाएँ नाट्य-प्रदर्शन और रंगमंच को लोकप्रिय बनाने की दिशा में प्रयत्नशील हैं। फिर भी तेलगू में अभी ऐसे नाटकों का अभाव है, जिनका अभिनय पूरे दो घंटे तक हो सके।^१

कन्नड़ रंगमंच

कन्नड़ का आधुनिक रंगमंच यद्यपि विकासशील है पर उसका भविष्य अभी सुनिश्चित

नहीं है। अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियाँ नाट्य-प्रयोग में रुचि तो ले रही हैं, पर उसके लिए सतत प्रयत्न की आवश्यकता है। बिना व्यावसायिक नाट्य-मंडली के रंगमंच की वास्तविक प्रगति की कल्पना नहीं की जा सकती। दुर्भाग्य से वे कन्नड़ में अब चालू नहीं हैं। दत्तात्रेय नाटक मंडली और विश्वगुणादर्श नाटक-मंडली ने कन्नड़ के रंगमंच को गति और शक्ति दी है। इस काल में अंग्रेजी और संस्कृत नाटकों के रूपान्तर तो प्रस्तुत हुए पर कन्नड़ का नाटक अभिनीत नहीं हो सका। चलचित्रों ने तो कन्नड़ रंगमंच की इस बिखरी हुई परम्परा को और भी ध्वस्त कर दिया। बड़ी कठिनाई से गुंथी वीरन की थियेट्रिकल कम्पनी ने पौराणिक एवं अन्य प्रकार के नाटकों के प्रदर्शनों द्वारा कन्नड़ रंगमंच को जीवित रखा है। अव्यावसायिक नाट्य-मंडलियाँ भी स्थापित हुईं, कुछ नाटकों का प्रदर्शन भी किया और फिर बन्द भी हुईं। पिछले कुछ वर्षों में कन्नड़ रंगमंच का उत्थान और पतन होता रहा है। आधुनिक कन्नड़ रंगमंच के निर्माण में स्व० टी० वी० कैलाशम्, श्रीनारायण राव और श्रीरंग के नाम अविस्मरणीय रहेंगे। तोलुमत्ति और होमरुलु द्वारा कैलाशम् ने अभिनय की नई परम्पराओं का सृजन किया है। नारायण राव रचित स्त्रीधर्म-रहस्य सम्भवतः पहला आधुनिक मौलिक नाटक था। इन दोनों नाटककारों ने कन्नड़ रंगमंच के लिए ही नाटकों की रचना की थी।

मलयालम का रंगमंच

नाट्यकला के सभी देशी रूपों में 'कथकली' केरल के लोक-जीवन की आकांक्षा और भावनाओं का सर्वश्रेष्ठ प्रतिनिधि है। कथकली की कला जितनी सूक्ष्म और जटिल है उतनी ही विशुद्ध भी। वेप और मुखौटों की रचना, काव्य की कोमलता, गीत-वाद्य-नृत्य का योग और आंगिक भावभंगिमाएँ—सब मिलकर 'कथकली' को पूर्णता प्रदान करती है। इसमें परम्परागत पौराणिक एवं लौकिक कथावस्तुओं का ग्रन्थन भावभूमि के रूप में होता है। केरल में प्रचलित यह नाट्य-नृत्य प्राचीन भारतीय रंगमंच का अत्यन्त उदात्त रूप शेष रह गया है। अभिनेता अपने अभिनय की कुशलता से सचिम और वेष्टिम आदि आहार्य साधनों के बिना ही दर्शकों को पृथ्वी से स्वर्ग तक ले जाता है और शृंगार, वीर, करुण और रौद्र आदि रसों की लहरों में लीन कर देता है। कथकली के साथ ही केरल में प्राचीन काल से ही संस्कृत नाटक अभिनीत होते थे। वर्षों तक तो संस्कृत के मलयालम रूपान्तर अभिनीत होते रहे हैं।

मलयालम् के नाटक पाश्चात्य नाट्य-शैली के प्रभाव में लिखे जा रहे हैं। रंगमंच के माध्यम से सामाजिक समस्याओं के समाधान की खोज की गई है। परन्तु अनुकरण की लहर में भी कन्निकर एम० पद्मनाभ पिल्लई और एमकुमार पिल्लई ने उससे ऊपर उठकर अपने नाटकों द्वारा मूल मानवीय सवेदनाओं को अभिव्यक्ति प्रदान की है। सामाजिक समस्याओं का प्रस्तुतीकरण इनके नाट्य-प्रयोगों में बड़ा ही मर्मस्पर्शी हुआ है। केरल में भी स्थायी रंगमंच की रचना का प्रयास हो रहा है। 'कलानिलयम्' नामक नाट्य-संस्था अस्थायी नाटक भवन में कई महत्वपूर्ण रंगमंचीय नाटकों को प्रस्तुत कर चुकी है। कुरुक्षेत्र, देवदासी तथा नूरजहाँ के प्रदर्शनों ने इस संस्था को बड़ा गौरव प्रदान किया है। इसके मंच-विधान में बिजली की सहायता में कई आकर्षक फिल्मी दृश्यों का भी प्रयोग किया गया है।

भरतनाट्यम्

दक्षिण भारत के आधुनिक रंगमंचों की कथा 'भरतनाट्यम्' की चर्चा के बिना अधूरी ही रह जाती है। भरतनाट्यम् की भारतीय परम्परा अभी भी दक्षिण में अशुण्ण है। पर वह मन्दिरों के आश्रय के कारण मम्भव हो सका। भरतनाट्यम् के आचार्य अभी हैं। परन्तु उसे पूरी निष्ठा से प्रस्तुत करने वाली देवदासियों की परम्परा लुप्त हो चुकी है। फलतः आज इस नृत्य का व्यावसायिक दायित्व मन्दिरों के मण्डपम् से हटकर तथाकथित कला-प्रेमीजनों के भक्त तक आ गया है।^१ 'भरतनाट्यम्' की परम्परा को ईश्वराराधन तथा साम्प्रदायिक पूजा से शाश्वत प्रेरणा मिलती रही है। वह मात्र अंगों का संचालन नहीं, उसमें हृदय की निष्कल भक्ति और दृढ़ अनुराग की अभिव्यजना होती है।^२ परन्तु भरतनाट्यम् का आधुनिक प्रदर्शन देव मन्दिरों से हटने पर तो केवल यशाभिलाषी प्रदर्शन मात्र रह गया है। उसके मूल में बसी आत्मनिष्ठा लुप्त होती जा रही है। कई मदियों से पोषित यह नाट्य हमारे सांस्कृतिक संरक्षण का उत्कृष्ट कलात्मक माध्यम रहा है। वह शास्त्रीय और साम्प्रदायिक परम्पराओं पर जीवित है। यदि हम उन्हें खो बैठें तो भारतीय नृत्य जीवन की उन गरिमाओं को अभिव्यक्ति न दे सकेगा, जिनके कारण भारतीयता आज भी जीवित है। नाट्य और नृत्य-प्रेमियों के समक्ष आज यह प्रश्न है कि क्या यह भारतीय नृत्य-शास्त्र की परम्पराओं की उपेक्षा कर वास्तव में जीवित रह सकेगा? या पुनः देवालय की छाया में ही यह अपने प्रकृत रूप में पनपेगा? पनप सकेगा?

राष्ट्रीय रंगमंच की कल्पना

पिछले पृष्ठों में हमने भारत के विभिन्न प्रदेशों के आधुनिक रंगमंचों की परम्परा, स्वरूप और अवस्था का विहगम अवलोकन किया है। उससे कई महत्वपूर्ण तथ्य हमारे समक्ष प्रस्तुत होते हैं। यद्यपि विभिन्न रंगमंचों की प्रगति तो हो रही है, परन्तु १९३०-३२ से पूर्व मराठी, बँगला एवं अन्य कुछ रंगमंचों की जो लोकप्रियता थी, वह अब इतिहास की बात होती जा रही है। व्यावसायिक नाट्य-मण्डलियाँ चलचित्र के प्रभाव के कारण प्रायः बन्द हो चुकी हैं, अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियाँ यदा-कदा साहित्यिक नाटकों का प्रदर्शन करती हैं। केवल बंगाल में यह परम्परा अभी जीवित है। आधुनिक रंगमंचों पर पाश्चात्य नाट्य-पद्धतियों का प्रभाव बहुत अधिक है। स्वदेशी नाट्य-परम्परायें उपेक्षा के कारण उच्छिन्न होती जा रही हैं। नाट्य-प्रदर्शन प्रायः अव्यावसायिक नाट्य-मण्डलियों के माध्यम से थोड़ा-बहुत पनप रहा है। स्वाधीनता के बाद सभी प्रदेशों में रंगमंच के पुनर्स्थान की लहर उठी है। विभिन्न प्रदेशों में रंगमंचों के विविध स्वरूपों, शैलियों और परम्पराओं का समन्वय कर राष्ट्रीय रंगमंच की स्थापना देश की एक महान् आवश्यकता है। यह बात प्रमाणित हो चुकी है कि प्राचीन भारत में पूर्णतया समृद्ध और स्वतंत्र रंगमंच था और उनमें पूर्ण निष्ठा के साथ सदियों तक नाट्य-प्रयोग होते रहे हैं। संगीत-शालाये, चित्रगल्लाये, राजमहलों के भव्य प्रांगण और मन्दिरों के विशाल 'मण्डपम्' सदा कुशल

१. कल्पना, मई, १९३, पृ० २१।

२. It is the ritual not the trick of expression.

नर्तकियों और शिक्षित अभिनेत्रियों के नूपुरों से रुज्जुन और मधुर कंठ से गूँजते रहे हैं। 'यवनिका' शब्द के कारण भारतीय नाट्य पर ग्रीक-प्रभाव का जो भ्रमजाल वर्षों तक फैला रहा, वह अब छिन्न-भिन्न हो चुका है।^१ तब नाट्य, नृत्य और संगीत की विविध शिक्षा पाने पर ही अधिकारी पात्र उनका प्रयोग करते थे। प्रयोक्ताओं के अतिरिक्त रगशिल्पियों का विशाल सगठन था, जो नाट्य का प्रयोग व्यवसाय के रूप में करते थे।^२ सहृदय प्रेक्षक उसमें रस लेते, और प्राश्रितक उसकी सिद्धि एवं दोषों का परीक्षण करते थे। उनके द्वारा प्रशंसित होने पर ही राजा पात्र को पुरस्कृत करते थे।^३ रंगमंच की ऐसी विकसित, पुष्ट और सुदीर्घ परम्परा होने पर भी आज भारतीय रंगमंच अधिकाधिक पाश्चात्य रंगमंच का ही मुँह जोड़ रहा है, यह हमारी घोर सांस्कृतिक दासता का ही परिणाम है।

भारतीय नाट्य-परम्परा विरोधों और सघर्षों के बीच भी जीवित रही है। भारतीय इतिहास इसका साक्षी है कि मध्ययुग में तुर्कों के आक्रमण के उपरान्त भी संगीत-प्रधान नाटक, यात्रा, रामलीला, कृष्णलीला, रासलीला, ललित, भागवतम् और भवाई की स्वदेशी नाट्य-परम्पराये उन्नीसवीं सदी के अन्त तक वर्तमान रही हैं। उनमें भारतीय जन-जीवन की प्रतिभा और चेतना सदियों से फूलती-फलती रही है।

हमारी नाट्य-परम्परा ऐसी समृद्ध रही है कि पाश्चात्य नाट्य-परम्पराओं से प्रभावित होने पर भी हम उन परम्पराओं के विधिवत् ज्ञान और प्रयोग द्वारा वर्तमान रंगमंच का नया रूप खड़ा कर सकते हैं। पाश्चात्य नाट्य-पद्धतियों को नितान्त अस्वीकार करने की स्थिति में भी हम नहीं हैं। हमारा आधुनिक रंगमंच उसी पद्धति पर पिछले एक शतक से विकसित होता रहा है। अतः इसकी आवश्यकता है कि विदेशी और स्वदेशी नाट्य-कलाओं का उचित सामंजस्य कर उसे नया स्वरूप दे।^४ इसके लिए आवश्यक है कि प्राच्य और पाश्चात्य नाट्य-पद्धतियों के शास्त्रीय एवं तुलनात्मक अध्ययन के लिए राष्ट्रीय स्तर के नाट्य-विश्वविद्यालय स्थापित हों, जहाँ सिद्धान्त और प्रयोग-पक्षों के ज्ञाता कुशल आचार्य, नाट्यकार अभिनेता और रग-शिल्पी इन विषयों का समुचित अनुसन्धान करें।

नाट्यशास्त्र एवं विष्णुधर्मोत्तरपुराण में आचार्य अभिनय के अन्तर्गत व्याजिम, पुस्त-चेष्टिम नेपथ्यज विधियों के साथ पाश्चात्य नाट्य-पद्धति की प्रकाश-संयोजना, रंगमंचीय रूप-सज्जा और नाट्य-प्रयोग की नवीनतम तकनीकी विधियों की समुचित शिक्षा दी जाय, यह आवश्यक है।

१. It is now an admitted fact that Indian drama had an independent origin and followed its own course of development without being affected by Greek or any other extraneous influence

—Bengali drama and stage—P. C. Sen, Indian Drama, p. 39.

२. ना० शा० ३५:२०-३६ का० मा०।

३. वही २७:३७, ४३, ५१-६१, ६४-६६ का० मा०।

४. 'रंगमंच की दृष्टि से भी भारतीय नाटक को पश्चिम से बहुत-कुछ सीखना है। परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि हम अपनी पूर्ववर्ती और प्राचीन — को बेकार मानकर किनारे रख दें।'

रंगमंचीय नाटकों के प्रदर्शन के साथ-साथ भाग, कालिदास, शूद्रक, हर्ष, रवीन्द्र, प्रसाद और माया वरेरकर-जैसे महान् नाटककारों के मूल एवं रूपान्तरों को रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाय, जिससे समस्त भागत में इनके महान् नाटकों द्वारा भारत की सांस्कृतिक और भावात्मक एकता का बोध हो सके।

राष्ट्रीय रंगमंच के निर्माण में दानगंधर्व, अहीन्द्रनाथ चौधरी और पृथ्वीराज कपूर जैसे सधे हुए अभिनेताओं एवं नाट्य-नृत्य एवं संगीत के यशस्वी उन्नायकों—उदयशंकर, रामगोपाल, माराभाई अल्काजी और ओंकारनाथ ठाकुर आदि के सहयोग से राष्ट्रीय रंगमंच की रचना होनी चाहिये। ऐसे रंगमंच भारत के प्रमुख नगरों में हो, जिनमें आधुनिक रंगमंच की नवीनतम सुविधाएँ उपलब्ध हो। भारतीय रंगमंच के ह्रास का एक यह भी कारण है कि उनके पास अपने रंगभवन नहीं है। रंगभवन होने पर ही नियमित नाट्य-प्रदर्शन की संभावना बढ़ सकती है। यद्यपि चल-चित्रों का-सा आकर्षण नाट्य-प्रदर्शनों में उत्पन्न नहीं किया जा सकता, परन्तु नाट्य-प्रदर्शन में सजीव साक्षात्करण होने के कारण दर्शक और प्रयोक्ता में आत्मीयता के सम्बन्ध का स्पर्श अधिक मजबूत होता है। यदि उपयुक्त रीति से नाट्य-प्रदर्शन की व्यवस्था हो, तो वे अभी भी लोकप्रिय हो सकते हैं। विदेशों में चलचित्रों के रहने पर भी नाटकों एवं गीति-नाटकों की लोकप्रियता घटी नहीं है।

वस्तुतः इसके लिए विशाल प्रवन्ध और आर्थिक सुविधा की आवश्यकता है। सरकार भरपूर आर्थिक सहायता देकर कुशल रंगशिल्पियों, अभिनेताओं और निर्देशकों का संगठन करे, उन्हें समुचित वेतन दे तथा पूरी शिक्षा, अभ्यास एवं सब साधनों से संपन्न कर नाट्य-प्रदर्शन प्रस्तुत किया जाय। तब हमारे रंगमंचों में नव-जीवन का संचार हो सकता है। पुरस्कार-वितरण और सेमिनारों के आयोजन मात्र से रंगमंच का ह्रास शायद ही रहे।

प्राचीन रंगमंचों पर स्त्रियाँ पुरुषों के समान ही निर्द्वन्द्व भाव से नाट्य-नृत्य एवं संगीत प्रयोग में भाग लेती थीं। तुर्कों के आक्रमण के बाद वह परम्परा लुप्त हो चुकी थी। आधुनिक शिक्षा के सुप्रभाव से अब भारतीय रंगमंच पर स्त्रियाँ भी प्रस्तुत हो रही हैं, परन्तु अभी भी अधिकतर स्त्री-पात्रों के लिए पुरुष-पात्र ही भूमिकाएँ निभाते हैं। इस दिशा में प्रयत्न की आवश्यकता है कि रंगमंच का वातावरण इतना सुसंस्कृत, शिष्ट और पवित्र हो कि कलानुरागिनी स्त्रियाँ अपना सहयोग प्रस्तुत कर रंगमंच को श्री-समृद्ध करे। स्त्री-पात्रों द्वारा रंगमंच के पात्रों के चरित्र अधिक यथार्थ और शोभा-समृद्ध होंगे। भारतीय चल-चित्रों पर बढ़ते हुए पाश्चात्य प्रभाव के कारण प्राचीन भारतीय सामाजिक मर्यादाओं और पारस्परिक पारिवारिक शिष्टताओं की सीमाएँ टूट रही हैं। चुम्बन और आलिंगन के कुरुचिपूर्ण यूरोपीय दृश्य-विधान की परम्परा भारतीय चलचित्रों पर भी छाती जा रही है। इस कुप्रभाव से भारतीय रंगमंच की रक्षा होनी चाहिये। भारतीयता की अपनी मर्यादा है। उसकी सीमाओं को तोड़कर ही हमारा रंगमंच विकसित नहीं हो सकता। कालिदास के दुष्यन्त एवं शकुन्तला अनुराग से आप्लावित होने पर भी ऐसा कोई कुरुचिपूर्ण व्यवहार नहीं प्रस्तुत करते, जो सामाजिक दृष्टि से हेय हो।^१

रंगमंच निर्माण की प्राचीन भारतीय पद्धति बहुत पुष्ट थी, वह भरत के नाट्यशास्त्र से स्पष्ट है, परन्तु उस शैली में निर्मित रंगभवन अब एक भी शेष नहीं है। अतः भरत-निर्दिष्ट निर्माणशैली का यथावत् प्रयोग न संभव है और न उपयोगी है। परन्तु आधुनिक रंगभवनों की निर्माण-शैली के परिवेश में प्राचीन रंगमंच की रचना होनी चाहिये। रंगमंच पर पर्दे, द्वार और मत्तवारिणियों का प्रयोग सौन्दर्य, उपयोगिता और प्रभाव-वृद्धि की दृष्टि से करना उचित है। गीत, नृत्य और अभिनय की भाव-भंगिमाओं के प्रदर्शन में प्राचीन शैली को यथोचित स्थान देना उचित ही है। पाश्चात्य-पद्धति के संगीत, लय और संवादों के स्थान पर भारतीय गीत एवं लय के भावानुरूप प्रयोग होने पर वे प्रकृत एवं प्रभाववर्द्धक हो सकते हैं।

राष्ट्रीय रंगमंचों पर नाट्य-प्रयोग प्रस्तुत करते हुए भारतीय रस-दृष्टि की उपेक्षा नहीं की जा सकती है। सहृदय दर्शकों के समक्ष यदि पात्रों का वेष-केश एवं वर्ण-विन्यास भारतीय जीवन एवं परम्परा के अनुरूप हो तथा संगीत, नृत्य एवं आंगिक भावभंगिमाएँ शास्त्र एवं लोकानुसारी हों, अर्थात् समस्त नाट्य-प्रयोग भारतीय जनजीवन की आकांक्षाओं और आदर्शों के अनुरूप हो तब भारतीय नाट्य के उद्देश्य-रस का आनन्दोत्साहपूर्ण उदात्त वातावरण का सृजन स्वाभाविक है।

यह प्रसन्नता की बात है कि स्वतंत्रता के बाद राष्ट्रीय रंगमंच के निर्माण की आवश्यकता बड़ी तेजी से अनुभव की जा रही है। भारत सरकार ने संगीत नाटक अकादमी की स्थापना की है। उसके तत्वावधान में 'ड्रामा स्कूल' का संचालन हो रहा है। पृथ्वी थियेटरस की अकाल मृत्यु के उपरान्त थियेटर यूनिट ने कुछ सफल नाट्य-प्रयोग प्रस्तुत किये हैं, पर उसके पास रंगभवन नहीं है। जबलपुर का परिक्रामी रंगमंच भव्य तो है पर उसके लिए कुशल निर्देशक और रंग-शिल्पियों की आवश्यकता है। अन्य प्रदेशों में भी रंगमंच के उन्नयन की दिशा में कुछ प्रगति हो रही है।

यह आज आवश्यक है कि हम बिखड़ी हुई शक्तियों को एकत्र कर राष्ट्रीय रंगमंच निर्माण का अधूरा स्वप्न पूरा करें, जिसमें सभी भारतीय भाषाओं के प्राचीन और नवीन श्रेष्ठ नाटक, गीति-नाट्य और लोक-नाट्यों का सफल अभिनय हो। अपने देश के कलाकारों ने विदेशों में भी नाट्य-नृत्य और संगीत का प्रदर्शन प्रस्तुत कर देश का गौरव बढ़ाया है। रूसी भाषा में रामलीला वहाँ बहुत लोकप्रिय सिद्ध हुई है। श्रीमती साराभाई द्वारा अमेरिका में प्रस्तुत भासकृत वासवदत्ता का भारतीय वेशभूषा के साथ अग्रेजी रूपान्तर उस देश में चर्चा का विषय रहा है। नाट्य-नृत्य और संगीत की हमारी देशी परम्पराएँ बहुत उन्नत रही हैं, इसलिए आधुनिक नाट्य-नृत्य का प्रयोग करते हुए अपेक्षित अनुकूल पाश्चात्य प्रभाव ग्रहण करके भी उसके स्वत्व की सुरक्षा आवश्यक है। पौधा कितनी भी हवा और रोशनी बाहर से क्यों न ले, पर यदि उसकी जड़ें अपनी धरती में समाई नहीं हैं तो उसके स्वस्थ विकास की क्या संभावना हो सकती है! आधुनिक भारतीय नाट्य 'स्व' की धरती पर ही पनपकर आत्म-संबर्द्धन कर सकता है, तभी सच्चे राष्ट्रीय रंगमंच की स्थापना हो सकती है। राष्ट्रीय रंगमंच की स्थापना केवल विशाल भवनों के निर्माण से संभव नहीं है, उसमें परम्परागत राष्ट्रीय चेतना की प्रतिष्ठा करना और आदर्शों के उद्बोधन से उसकी समग्र समझ है नाटक के लिए महारस महामोक्ष उदात्त वषणान्वित लोक का

सुख-दुःखात्मक स्वभाव, लोकभाषाओं का प्रयोग, मृदु-ललित पदों की जन-सुख बोध्यता, नाना शिल्पों, कलाओं और विधाओं के योग से नाट्य को पूर्णता का भरत-निर्दिष्ट आदर्श राष्ट्रीय रंगमंच के निर्माण में हमारा दिशा-निर्देश कर सकते हैं। ऐसा ही रंगमंच भारतीय जीवन का सच्चा प्रतिफलन होगा।^१

-
१. भारतं महाभोग्यं उदात्तं वचनान्वितम् ।
 महापुरुष संचारं साध्वाचार जनप्रियम् ।
 सुश्लिष्टं संक्षिप्तं योगं सुप्रयोगं सुखाश्रयम् ।
 गृहशब्दाभिधानं कविः कुर्यात् नाटकम् ।
 न तज्ज्ञानं तच्छिल्पं न सा विधानं सा कला ।
 न तत्स्मरं न योगो सौ नाटके वयं न वृत्ततै

उपसंहार

5

6

7

8

उपसंहार

भरत-प्रणीत नाट्यशास्त्र विश्व का एकमात्र प्राचीनतम ग्रन्थ है, जिसमें नाट्यकला के ऐतिहासिक, रचनात्मक, अभिनयात्मक और रसात्मक पक्षों का समष्टि रूप से इतना विशद एवं वैविध्यपूर्ण विचार किया गया है। प्राचीन युग के पाश्चात्य विद्वानों ने भी नाट्यकला के सम्बन्ध में विचार किया है, पर वह मुख्यतः एकांगी है। अरस्तु के काव्यशास्त्र में नाट्य की अनुकरणात्मकता और दुःखात्मकता पर विशेष बल दिया गया है। इसकी रचना तो ईस्वी पूर्व में हुई पर यूरोप में उसे प्रामाणिकता मिली पन्द्रहवीं सदी के आसपास ही। भरत का नाट्यशास्त्र कालिदास-काल तक (चौथी सदी) अत्यन्त प्रामाणिक एवं पवित्र नाट्यवेद के रूप में भारतीय समाज में प्रतिष्ठा पा चुका था। संभव है अश्वघोष और भास के प्रारम्भिक नाटकों की रचना भी नाट्यशास्त्र से प्रभावित हो। तीसरी सदी के बाद के तो सभी लक्ष्य (नाट्य) और लक्षण ग्रन्थकारों ने इस महान् ग्रन्थ के आलोक में अपनी कृतियों का सृजन किया है।

भरत द्वारा नाट्यशास्त्र का सकलन उस प्राचीन युग में हुआ, जब इस भारतभूमि पर आर्य और आर्येतर जातियों की सम्यताओं का महामिलन हो रहा था। आर्यों की साहित्यिक कर्मण्यता अपने उत्कर्ष पर थी। इस 'सार्ववर्णिक पंचम नाट्यवेद' की रचना के सदियों पूर्व ही आर्य वाङ्मय की विशाल गंगा अनेक धाराओं में प्रवाहित हो रही थी। वह वेद, ब्राह्मण, उपनिषद्, धर्म, काम-तंत्र, अर्थतंत्र, व्याकरण-शास्त्र, छन्द-शास्त्र, वीर-काव्य गीत-नृत्य एवं रसशास्त्र की परम्पराओं के रूप में लोकजीवन को अनुप्राणित कर रही थी, इस दृष्टि से भारतीय साहित्य-समृद्धि का वह अपूर्व युग था। सदियों पूर्व से प्रवहमान जातीय जीवन की सामाजिक और सांस्कृतिक चेतना की अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में भरत ने सर्वलोकानुरजनी नाट्यकला को व्यवस्थित रूप दिया। हमारे जातीय जीवन में जो कुछ सुन्दर, भव्य, उदात्त और श्रेष्ठ था, उनकी अभिव्यक्ति का प्रशस्त माध्यम यह कला हुई।

भरत का

ललित कलाओं का विश्वकोष है भरत ने इसमें नाट्य-कला

के साथ उसकी अन्य उपरजक संगीतकला और । के शास्त्राय एव व्यावहारिक रूपा का भी समावेश किया । भारत के सांस्कृतिक इतिहास में भरत का व्यक्तित्व विलक्षण है । इनकी चिन्ताधारा ने सदियों तक नाट्य, नृत्य, संगीत, काव्य और मूर्तिकला को प्रेरित किया है । नृत्य की कल्पित मुद्रायें और भावभंगिमाओं की अनुकृतियाँ उभिण भारत के मन्दिरों पर आज भी अंकित हैं । भरत ने भारत की समस्त कलाचिन्तना को अपनी नव-नवोन्मेष-शालिनी कल्पना में सदियों तक अनुप्राणित और अनुरजित किया । 'भरतनाट्यम्' और 'कथकली' की मुद्राओं एवं भाव-समृद्ध साधना में भरत द्वारा कल्पित कला की मधुर झकार आज भी सुनाई देती है । अतः भारतीय कला का इतिहास भरत की मृत प्रवर्तमान विकासशील चिन्ताधारा का ही इतिवृत्त है । भरत ने सदियों तक इन कलाओं के प्रेरणा-स्रोत के रूप में वीर-काव्य रचयिता वाल्मीकि और ध्यान की तरह ऐतिहासिक महत्त्व का कार्य संपन्न किया ।

नाट्य के उद्भव और विकास की दृष्टि से नाट्यशास्त्र में सुनियोजित कथा बहुत महत्त्व की है । भरत की यह मूल मान्यता कि ऋग्वेद में सवाद, यजुर्वेद में अभिनय, सामवेद में गीत और अथर्ववेद में रस तत्त्व लेकर नाट्य का सृजन हुआ, नाट्य को भी वेद की-सी पवित्रता देने के लिए भरत-कल्पित एक काल्पनिक सिद्धान्त मात्र नहीं है । वस्तुतः वेदों में नाट्यतत्त्व आंगिक रूप से वर्तमान है । भरत की यह मान्यता कीथ प्रभृति पाश्चात्य विद्वानों को भी स्वीकार्य है ।

नाट्यशास्त्र में सङ्गृहीत नाट्योत्पत्ति की कथा का ऐतिहासिक दृष्टि से कहीं अधिक महत्त्व है । प्राक्-ऐतिहासिक काल में देवों एवं दानवों की संघर्ष-कथाओं से हमारा प्राचीन साहित्य ओतप्रोत है । नाट्योत्पत्ति का इतिहास उन दोनों जातियों के रक्तपात से सना है । कितने भरतों (नाट्यप्रयोक्ताओं) के बलिदान और अभिषाप की ज्वाला में जलने के बाद नाट्य का सृजन और प्रयोग हो सका । इसका साक्षी नाट्यशास्त्र है । 'नाटक' देवताओं की विजय या दानवों की पराजय-कथाओं का ही 'अनुकीर्तन' नहीं है, अपितु उन दोनों का 'शुभाशुभ विकल्पक' तथा तीनों लोकों का 'भावानुकीर्तन' रूप है । देव-दानवों के अतिरिक्त गधर्व यक्ष, राक्षस, नाग आदि विभिन्न जातियों एवं अन्य प्राकृतिक देवतात्माओं के सहयोग से नाट्य-प्रयोग संभव हुआ । इससे यह स्पष्ट रूप से सूचित होता है कि नाट्योत्पत्ति के क्रम में भारत में बसने वाली तत्कालीन सब जातियों का सहयोग प्राप्त किया गया ।

भरत-कल्पित सार्ववर्णिक नाट्य (क्रीडनीयक दृश्य और ध्वज) सृष्टि-चक्र का प्रतीक है । विश्व की सृष्टि, स्थिति और प्रलय के प्रतीक हिन्दुओं की 'त्रिमूर्ति' ब्रह्मा, विष्णु और शिव ने समन्वित भाव से नाट्यकला को विभिन्न अंगों से परिपुष्ट किया । प्रत्यभिज्ञावादी दार्शनिकों के अनुसार जीवात्मा विश्व को 'स्व' मानकर आनन्दानुभव करता है, यद्यपि वह तो प्रकृति की सृष्टि है । भव्य रगमंडप पर मनोदशा के अनुरूप उचित वेषभूषा, भावसमृद्ध अभिनय तथा गीत-वाद्य आदि अन्य उपरजक कलाओं के समन्वित प्रयोग से जीवात्मा (प्रेक्षक) आत्मदर्शन रूप सौन्दर्यानुभव करता है । पात्र द्वारा प्रयुक्त वह नाट्य-सृष्टि उसकी नहीं कवि की है । पर प्रयोग-काल के विलक्षण दातावरण के कारण अपना मान ही वह आनन्दित होता है । अतः भरत द्वारा कल्पित नाट्य-प्रयोग सृष्टि-चक्र की आनन्दधारा का ही प्रतीक है । शैव मत के प्रत्यभिज्ञादर्शन में चौबीस सांख्य और बारह शैव के मूल तत्त्व कुल मिलाकर छत्तीस तत्त्व हैं और नाट्यशास्त्र में भी छत्तीस अध्याय ही हैं यह एक विलक्षण संयोग है

नाट्य-शास्त्र के अन्तिम अध्याय में सगृहीत नाट्यावतरण की कथा और भी महत्वपूर्ण है। नहुष की प्रेरणा से भरत-पुत्रो द्वारा नाट्यप्रयोग को स्वर्ग में धरती पर लाने की बात सत्य हो या नहीं पर भरतों के सामाजिक तिरस्कार के लक्ष्य होने की बात सत्य है। यही कारण है कि पातजल महाभाष्य ने नाट्यविद्या के व्याख्याता को 'आख्याता' नहीं माना है। यद्यपि उससे पूर्व नट-सूत्रों की गणना वैदिक चरणों में भी होनी थी। नाट्य-शास्त्र में प्रस्तुत नट-अभिशाप की कथा उस युग की नटमण्डलियों के प्रति आचार-व्यवहार की विगुहता के कठोर पक्षपाती नैतिकतावादी एक विशिष्ट वर्ग की हीन मनोभावना का अच्छा प्रतिफल है। परन्तु भरत की दृष्टि में नाट्य-प्रयोक्ताओं का स्थान सदा ही रम्यादापूर्ण रहा है, उनका सूत्रधार 'नाना शिल्प-विलक्षण' और नाट्य-प्रयोग-कुशल तो हैं ही, वह 'राजवश प्रसूतिमान्' भी हैं। परवर्ती काल में भी भवभूति और नाणभट्ट जैसे विशिष्ट कवियों की मित्रमण्डली में नाट्य-प्रयोक्ताओं के उल्लेख से उनकी सामाजिक प्रतिष्ठा का भी समर्थन होता है।

नाट्य-सम्बन्धी भरत का गहन चिन्तन मौलिक, किसी भी देश के नाट्यप्रयोग के लिए प्रेरणा का कोश हो सकता है। उनके सार्वभौम नाट्य-सिद्धान्त ने वेद, इतिहास, आख्यान और विभिन्न लोक-परम्पराओं का अन्तर्भाव किया गया है। वेद की तुलना में लौकिक परम्पराएँ नाट्य में प्रामाणिक मानी गई हैं। भरत की दृष्टि में नाट्य-व्यवही मान्यताओं का आधार लोक-जीवन है (लोक-सिद्धं भवेत् सिद्ध नाट्यं लोकात्मकं तु इदम्)। इसमें लोक-जीवन से सबधित मुखदुःखात्मक, 'नाना भावोपसपन्न' लोकवृत्त का अनुकरण (पुनरुद्भवत्) होता है। कोई ऐसा शास्त्र, कोई ऐसा शिल्प, कोई ऐसी विद्या और कोई ऐसी कला नहीं है, जिसका नाट्य में प्रयोग नहीं किया जाता है। तीनों लोकों का भावानुकीर्तन रूप हाने से नाट्य से धर्म, काम, उत्साह, ज्ञान, विद्वत्ता और मन को विश्रान्ति भी प्राप्त होनी है—

भरत-निर्दिष्ट नाट्यकला का रचनात्मक रूप भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। इसका प्रत्यक्ष सबध नाट्य-रचयिता कवि से है। पाश्चात्य नाट्यकला में भी कभी रचयिता कवि का बड़ा महत्व था, पर अब निर्देशक ने भी वह महत्वपूर्ण स्थान ग्रहण कर लिया है। रूपकों के दम्पों (नाटिका लेकर ग्यारह) भेदों की व्याख्या जितनी विरुद्ध है उतनी ही गहन एवं गवेषणापूर्ण भी। प्रत्येक रूपक का आदर्श भिन्न है और उस युग की सामाजिक जीवनधारा के विभिन्न रूपों का परिचायक है। रूपकों के उद्भव और विकास का इतिहास नाट्य-साहित्य के क्रमशः विकसित रूप और अवस्था का संकेत करता है। भरत ने सदियों पूर्व नाट्य-परम्परा का आरम्भ हुआ होगा। प्रस्तुत प्रसंग में भरतोत्तर उपरूपकों के विकास का भी दिग्दर्शन किया गया है। इन उपरूपकों ने मध्यकाल में भारत के सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन को सदियों तक प्रभावित किया है।

भरत की दृष्टि से, कथावस्तु नाट्य का शरीर है। वस्तुतत्त्व की अर्थप्रकृतियाँ, कार्य-व्यापार की अवस्थाएँ और उनकी समन्वित-रूप संधियाँ नाटक को सश्लिष्टता और गति देती हैं। वस्तुतत्त्व की प्रकृतियाँ इतिवृत्त की विभिन्न विकासशील दशा की अवस्थाएँ अभिनयात्मक कार्य-व्यापार की अवतारणा में और संधियाँ रचनात्मक प्रभाव को समन्वित करने में सहायता प्रदान करती हैं। आरंभ से फलागम तक जो पाँच अवस्थाएँ कथावस्तु के विकास का संकेत करती हैं वे यूरोपीय कथावस्तु के आरम्भ मध्य और अन्त विकास की इन तीन अवस्थाओं की

परंपरा में है, कथावस्तु का यह साम्प्रदायिक विभाजन प्राचीन भले ही हो, परन्तु नाटकीय कथावस्तु की संश्लिष्टता और प्रभावात्मकता की दृष्टि से अपेक्षित परिवर्तनों के साथ आधुनिक नाटको में भी यह प्रयोग की पूर्ण क्षमता रखता है। पाँचों संधियों के चौसठ अंगों की योजना नाट्य की रसपेशलता की दृष्टि में रखकर होती है जो अंग रसानुकूल होते हैं। उनका बार-बार प्रयोग हो सकता है, पर जो रसोत्कर्षक नहीं है, उनका प्रयोग उचित नहीं होता।

इतिवृत्त नाट्य का शरीर है, तो पात्र का शील-वैचित्र्य उसका आन्तर रस। इसी शील रूप आन्तर रस में नाट्य प्रतिष्ठित रहना है। इस आन्तर रस का उद्भावन तो धर्म, अर्थ और काम-सम्बन्धी विषयों के प्रति मनुष्य की शारीरिक और मानसिक संवेदनाओं और तदनुकूल प्रतिक्रियाओं से होता है। जीवन की अनुकूल और प्रतिकूल परिस्थितियों में मनुष्य की चित्त-वृत्तियाँ अनेक रूपों में प्रकट होती हैं। उन मूल वृत्तियों के उत्तरोत्तर विकास से मनुष्य के शील का निर्माण होता है। भरत ने मनुष्य की प्रवृत्तियों में काम-प्रवृत्ति को सर्वाधिक प्रथम दिया है तथा स्थियों को उस काम-सुख का सार माना है। अतएव मनुष्य की दया, दाक्षिण्य और वीरता आदि सात्त्विक विभूतियों के मूल में प्रायः लालित्य और सौन्दर्य की प्रेरणा भी वर्तमान रहती है। जीवन-प्रवृत्तियों के सबध में भरत की यह काम-परक दृष्टि आधुनिक मनोवैज्ञानिकों के विचारों के अनुरूप है। उनकी दृष्टि से जीवन की समस्त प्रवृत्तियों के मूल में काम-सुख की उपलब्धि या भागाभाव-जनित कूठा ही है।

भरत का पात्र-विधान ऐहिकता-मूलक है। लौकिक सुख-दुःखात्मक रस से मानव-चरित्र परिपुष्ट होता है। इस दृष्टि से नाटको में जीवन की यथार्थता के समर्थक होकर भी वे आदर्शोन्मुख हैं। उसकी दृष्टि से नाटको का नायक महापुरुष, जनप्रिय तथा साधु आचार का होता है। उसके जीवन में गौरव-गरिमा होती है और वह अपने उदात्त आदर्शों से युग-चेतना को प्रभावित करता है। इस प्रकार उत्तम प्रकृति की नायिकाएँ भी नायकों के समान पति-प्रेम के आवर्ण में डली हुई होती हैं। अन्य अनेक प्रकार की नाट्योपयोगी नायिकाएँ, मानसिक अवस्था, रूप-शोभा और अगरचना आदि की दृष्टि से भरत के गहन-चिन्तन का लक्ष्य बनी हैं। कलाकुशल वेश्याएँ नाट्य-नृत्य और गीत के प्रयोग में निपुण होती हैं। अतः उस दृष्टि से वेश्याओं के भी उपचार आदि पर अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विचारों का आकलन भरत ने किया है जो अन्यत्र कम मिलता है। भरत-निरूपित नायक-नायिका-भेदों के आधार पर ही परवर्ती काव्य-शास्त्रियों ने भेदों का विस्तार तो किया, परन्तु उनमें भरत की-सी मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की मौलिक प्रवृत्ति का परिचय नहीं मिलता। भरत ने स्त्री एवं पुरुष की अंग-रचना, अंगों के लास्य-विलास के अनुकूल उनके स्वभाव और अन्तःप्रकृति का जितना सात्त्विक निरूपण किया है, वह उनकी मौलिक देन है।

भरत की दृष्टि में 'रस' नाट्य का प्राण ही नहीं, 'रस' ही नाट्य है। लक्षण, दोष, गुण और अलंकार आदि उपादानों की परिकल्पना रसोद्बोधन के लिए ही की गई है। कथावस्तु और शील-निरूपण से उसी 'महारस' और 'महाभोग' का नाट्य में आविर्भाव होता है। यद्यपि भरत रस-सिद्धान्त के आदि-प्रवर्तक माने जाते हैं, परन्तु रस-सिद्धान्त की परम्परा उनके पूर्व से ही चली आ रही थी। संभव है, आरम्भ में रस का विवेचन केवल नाट्य-विधा के सदर्थ में ही हुआ हो। भरत की रस-दृष्टि आनन्दोद्बोधक नाट्यरस का उद्देश्य करती है

भरत का रस सिद्धान्त प्राचीन एवं नवीन भारतीय

में विवेचना का

महत्वपूर्ण विषय है रस सिद्धि का व्याख्याताओं में भट्टलोल्लट शकुन भट्टनायक आनंद वर्द्धनाचार्य, अभिनवगुप्त, सम्भट और विश्वनाथ के नाम चिरस्मरणीय रहेंगे। नाट्यरस की जैसी तात्त्विक और विशद विवेचना अभिनवगुप्त ने की है, वह ग्यारहवीं सदी में भारतीय साहित्य और दर्शन की उत्कर्षशाली चिन्ताधारा के बौद्धिक विकास का चरम उत्कर्ष है। रस-संबन्धी विवेचना का भाव यही है कि नाट्य के द्वारा मनुष्य की संवेदनाओं (भावों) का पुनरुद्भावन होता है, इसी से उसमें 'रस्यता' आती है। वस्तुतः भावों का उद्भावन तो आत्मदर्शन है। आत्मदर्शन रूप 'रस' से ही आनन्द रूप 'महाभोग' का उदय होता है। इस रस का विदग्ध चित्रण कवि अपनी कल्पना द्वारा प्रस्तुत करता है और अभिनेता अपनी वाणी और शारीरिक भाव-भंगिमाओं द्वारा प्रत्यक्ष रूप देता है, तब वह कवि-कल्पित भाव प्रतिसाक्षात्कार के तुल्य रस्य या आस्वाद्य होता है। अतः रस का सम्बन्ध नाट्यकला के रचनात्मक और अभिनयात्मक दोनों ही पक्षों से समान रूप से है। भरतोत्तर भारतीय नाट्यशास्त्रियों ने अधिकतर नाट्य के रचनात्मक और रसात्मक पक्ष का ही उपवृंहण किया है।

नाट्य का प्रयोग रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता है। भरत द्वारा निर्धारित रंगमण्डपों के माप, मत्तवारणी, प्रेक्षागृह, नेपथ्यगृह, रंगपीठ और रंगशीर्ष तथा स्तम्भ एक द्वार आदि के सम्बन्ध में प्राचीन एवं आधुनिक विद्वान् राघवन, मंजु एवं घोष महोदय की परस्पर विरोधी मान्यताओं का विश्लेषण कर निष्कर्ष प्रस्तुत किया गया है। प्राचीन काल में प्राप्त संगीत-शालाओं, चित्रशालाओं, देवालयों और सार्वजनिक प्रांगणों का भी रंगमंच के रूप में प्रयोग होता था। भरत से पूर्व मुक्ताकाश रंगमंच भी रहे होंगे। परन्तु भरत ने जिस रंगमण्डप की परिकल्पना की है, वह अपने-आप में बहुत भव्य, उपयोगी और स्थायी है।

रंगमंच के सम्बन्ध में 'शैलगुहाकार', 'द्विभूमि', 'मदवातायनोपेत', 'निर्वति' और 'धीरशब्दवान्' जैसे विशेषणों के प्रयोग से प्राचीन युग में विकसित रंगमंचीय परम्परा का स्पष्ट ज्ञान होता है। रंगशाला के रंगशीर्ष, रंगपीठ और दर्शक-दीर्घा के सम्बन्ध में भरत की मान्यताओं पर भट्टलोल्लट की कल्पना अत्यन्त आकर्षक और विचारणीय भी है। रंगपीठ से लेकर प्रेक्षागृह के द्वार तक प्रेक्षागृह की आसन-व्यवस्था क्रमशः ऊँची होती जाती है, कि कोई दर्शक किसी के समक्ष नाट्य-दर्शन में बाधक न बने। द्वारों और वातायनों की भी व्यवस्था है, पर इतनी ही, कि वह निर्वति ही रहे। 'निर्वति' और 'शैल गुहाकार' होने पर ही रंगपीठ पर उच्चरित वाक्य प्रेक्षकों के सुखश्रवण के लिए प्रतिध्वनित होते हैं। भरत ने तीन प्रकार की रंगशालाओं पर विचार करते हुए विप्रकृष्ट, चतुरस्र और त्रयस्र नामक नाट्यमण्डपों के मध्यम आकारों का विवरण दिया है। उसके अनुसार तीनों से अट्ठारह प्रकार के रंगमंचों की परिकल्पना की जा सकती है। ये रंगमण्डप शायद दोमहले भी होते होंगे। प्राचीन भारतीय रंगमण्डप पर एक से अधिक यवनिकाएँ भी प्रयुक्त होती थीं। इसके प्रमाण अन्य नाट्य-ग्रन्थों में भी मिलते हैं। ये यवनिकाएँ कथावस्तु और रस के अनुकूल उन्हीं वर्णों की होती थीं। भरत ने विभिन्न रसों के लिए विभिन्न वर्णों का भी विधान किया है। रंगमंच पर दृश्यविधान के लिए भरत ने स्वतंत्र रूप से विचार किया है। वहाँ पर प्रस्तुत पात्रों के अतिरिक्त कथावस्तु के अनुरोध से कक्ष्या, यान-विमान, प्रासाद, दुर्ग, पर्वत और अय पदार्थों और प्राणियों के दृश्यों का आयोजन होता है भरत-कल्पित रंगमंच पर की सविम व्याजिम और सजवन आदि विधियों द्वारा

दश विधान की योजना अत्यन्त महत्वपूर्ण है जिस नट्य प्रयोग की एक उत्कृष्टतम परंपरा का सकेत मिलता है।

नाट्य-प्रयोग में अभिनय का महत्त्व सर्वाधिक है। नाट्य ही तो अभिनय है। अभिनेता अभिनय के माध्यम से कविकृत कल्पना का अभिनयन-प्रेषण कर दर्शक को रसाविष्ट करता है। भरत ने आंगिक, वाचिक, सात्त्विक और आह्वय के अतिरिक्त 'भामान्य' और 'चित्र' अभिनय का विस्तृत विधान किया है। नाट्यकला के रचनात्मक पक्ष के बाद भरत की चिन्तन दृष्टि उसके अभिनयात्मक पक्ष के विवेचन में लगी है। आंगिक अभिनय का विवेचन जितना विषद और तात्त्विक है, वह विश्व के किसी नाट्य के प्रयोगात्मक साहित्य के लिए आज भी स्पष्टी का विषय हो सकता है। विभिन्न अंगोपांगों के द्वारा न केवल भावों और मनोदशाओं का ही अभिनय होता है, अपितु विभिन्न वस्तुओं और परिस्थिति-विशेषों का भी प्रतीक-पद्धति में अभिनय होता है। नदियों में तैरने, पर्वतों पर आरोहण, विमान और रथ की यात्राओं और विविध ऋतुओं का प्रदर्शन इसी अनुकरणात्मक प्रतीक-पद्धति पर संभव हो पाता है। इसके द्वारा रसमंच पर अनभव वस्तु और परिस्थितियों की उपस्थिति की प्रतीति सुशिक्षित प्रेक्षक को होती है।

आंगिक अभिनय का विधान भरत की महत्वपूर्ण मौलिक देन है। भरत का अभिनय-विधान इतना विकसित और समन्वित है कि पात्र के अंगोपांग की प्रत्येक चेष्टा में सत्व-(मन) नियंत्रित जय की कल्पना की गई है। मनोदशा के प्रतिबिम्ब ही तो ये हमारी चेष्टाएँ हैं और उसी के अनुरूप मनुष्य के नयनों ने और मुख पर राग की आभा भी झलकती है, अतः आंगिक अभिनय स्वतंत्र नहीं 'सत्त्वानुप्राणित' होता है। नयनों के भाव-भरे सकेत और कर-पल्लव की एक मुद्रा में न जाने हृदय के कितने मर्मस्पर्शी सुख-दुःखात्मक भावों और विचारों का प्रतिफलन होता है। भारतीय अभिनेता या नर्तक प्रेक्षक के आत्मदर्शन रूप आनन्द का माध्यम है, वह रस-रूप आध्यात्मिक उल्लास की अनुभूति का कलात्मक साधन है। भरत की दृष्टि में अंगों का संचालन-मात्र कुशलता नहीं वह सुख-दुःखात्मक राग का अभिव्यजक है और उसके द्वारा उन मवेदनाओं का सक्रमण ईश्वरीय विभूति तक होता है।

Natya or acting and dancing is a path between the external and spiritual, a fixed and rigorous code of minutely significant movement. The actor or dancer, is like the priest—a channel for divine power, not a displayer of his own personality. The audience shares his performance as the congregation shares in the service each spectator making his own spiritual acts....It is the ritual not the trick of expression

—A. K. Koomarswamy, Introduction to Mirror of Gesture p. 12-13.

भरत की दृष्टि में वाचिक अभिनय तो नाट्य का शरीर है, प्राणाधान के लिए वह सुन्दर ही नहीं, निर्दोष, लक्षण-संपन्न समलंकृत और छन्द की तरह मधुर हो। भरत ने वाचिक अभिनय के अन्तर्गत व्याकरण-सम्मत स्वर-व्यञ्जन और उनकी उच्चारण-विधि एवं सुपाठ्यता आदि का विधान तो किया ही है, तत्काल-प्रचलित विभिन्न प्रदेशों की विभिन्न भाषाओं का भी विधान पात्रों के सदर्म में किया है। जिस प्रदेश के पात्र हो वैसी ही उनकी भाषा हो। भाषा के प्रसंग में अनेक भाषाओं के प्रयोग का विधान भरत ने किया है यद्यपि नाट्य की प्रधान भाषा

संस्कृत एवं विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित प्राकृत यो ।

लक्षण, दोष, गुण, अलंकार, छन्द, वृत्ति और प्रवृत्ति आदि का भरत ने मौलिक और विस्तृत विधान किया है । प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में वाचिक अभिनय के अंग के रूप में ही इनका तुलनात्मक विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है, न कि काव्यशास्त्र के अंग के रूप में । लक्षणों की तो परम्परा ही लुप्त हो गई । भरत के चार अलंकारों के स्थान पर आज वे तो गताधिक हैं । वाचिक अभिनय के इन महत्वपूर्ण अंगों के विवेचन के द्वारा भरत ने सर्वप्रथम भारतीय काव्य-शास्त्र की सुनिर्धारित परम्परा का शिलान्यास किया था ।

सात्त्विक अभिनय का विधान भावों तथा सामान्याभिनय के विवेचन के प्रसंग में किया गया है । स्तम्भ, स्वेद, रोमांच और अश्रु आदि सात्त्विक चिह्न आन्तरिक मनोदशा की अभिव्यक्ति के माध्यम हैं । भरत ने यह स्पष्ट रूप से प्रतिपादित किया है कि उत्तम कौटिक का अभिनय वह नहीं होता, जिसमें मारपीट और उछल-कूद का प्रदर्शन हो, अपितु जिसमें 'सत्वातिरिक्त'-मनो-भावों का अधिकाधिक प्रकाशन हो । नाट्य-प्रयोग द्वारा मनुष्य की आन्तरिक संवेदनाओं का प्रतिपादन होता है, प्रेक्षक को आत्मदर्शन का महापुत्र प्राप्त होता है । भरत की इस व्यापक दृष्टि का महत्व आधुनिक नाटकों के लिए भी ग्राह्य है ।

आहार्याभिनय नेपथ्यज विधि है । इसका विधान तो नाट्य के सारूप्य-मृज्जन के लिए होता है । व्यक्ति, जानि, मानसिक अवस्था और रस के सदर्थ में पात्र की वेशभूषा का विधान अपेक्षित है । वेशविन्यास, अलंकार-रचना, अगरचना, केश-विन्यास और माला-धारण और रगशाला की दृश्य-योजना आदि आहार्याभिनय विधियाँ भी मनोदशा के अनुरूप होती हैं । भरत की दृष्टि से आहार्याभिनय में नाट्य-प्रयोग परिपुष्ट होता है । पुरुष एवं नारी-पात्रों की रूप-सज्जा के अतिरिक्त नाना प्रकार के आयुध, अस्त्र-शस्त्र एवं अन्य सामग्रियों का भी रंगमंच पर प्रयोग होता है । भरत का स्पष्ट निर्देश है कि लाह, अबरख, बाँस के पत्ते और घास-फूस आदि हलके पदार्थों के मेल से उन पदार्थों की रचना करनी चाहिए, जिससे उन्हें धारण करने में प्रयोगकाल में पात्र थकावट न अनुभव करें । रूप-परिवर्तन के लिए प्रधान चार वर्णों के समिश्रण से अन्य अनेक वर्णों के रासायनिक प्रयोग का विधान है । वस्तुतः भरत का आहार्याभिनय मौलिकता और उपयोगिता की दृष्टि से आज के देशी नाट्य-प्रयोग के लिए भी कम उपादेय नहीं है ।

सामान्याभिनय और चित्राभिनय उपर्युक्त तीनों अभिनयों के विस्तार हैं । प्रयोग की पूर्णता की दृष्टि से भरत ने उनका भी पृथक् रूप में विवेचन किया है । अतः उन दोनों अभिनय-शैलियों का स्वतन्त्र रूप से प्रतिपादन किया गया है ।

पात्रों की भूमिका पर नाट्य-प्रयोग निर्भर करता है ! इसीसे उसके महत्त्व की कल्पना की जा सकती है । भरत ने तीन प्रकार की भूमिकाओं का उल्लेख किया है । अनुरूपा में पात्र अनु-कार्य के अनुरूप होता है, इसमें अनुकार्य नारी या पुरुष का अभिनय नारी या पुरुष-पात्र ही करते हैं । विरूपा में प्रतिकूल प्रकृति का अभिनय होता है । बालक वृद्ध की भूमिका में या वृद्ध बालक की भूमिका में प्रस्तुत होते हैं । रूपानुरूपा में पुरुष स्त्री की और स्त्री पुरुष की भूमिका में प्रस्तुत होते हैं । प्रथम और तृतीय का विधान तो भरत ने किया है परन्तु विरूपा भूमिका उनकी दृष्टि से नितान्त अनुचित है । इसके विवेचन के क्रम में भरत ने नाट्य प्रयोग का महत्वपूर्ण विचार-दर्शन प्रस्तुत किया है कि प्रयोगकाल में पात्र न केवल अपना रूप ही परिवर्तित करता है अपितु उसकी

आन्तरिक संवेदना, अनुभूति और आंगिक चैष्टाये भी तदनुरूप होती है। वह 'स्व' का त्यागकर 'पर-प्रभाव' को ग्रहण करता है, और 'पर' के सुख-दुःखात्मक भावों से आविष्ट हो प्रेक्षक के लिए अभिनय करता है, इसीलिए वह अभिनेता होता है।

नाट्य-प्रयोग का वह स्वर्ण-युग था। भरत ने अनुकार्य पात्रों की विशेषताओं का तो विधान किया ही है, परन्तु यवनिका की पृष्ठभूमि में प्रयोग को रूप देने वाले अनगिनत रंग-शिल्पियों की भी परिगणना की गई है जिसमें 'सूत्रधार' से लेकर 'मुकुटकर' तक प्रत्येक मिलकर नाट्य-प्रयोग को परिपुष्ट करते हैं। इससे इस बात का स्पष्ट संकेत मिलता है कि सूत्रधार, परिपाश्विक और नाट्याचार्य आदि प्रयोक्ता कुशल नाट्यशिल्पी, अनेक कलाओं में पारंगत तथा सस्कार-सम्पन्न होते थे। नाट्य-प्रयोग में सम्बन्धित विविध शिल्पों की शिक्षा पाकर उनका प्रयोग करते थे। भरत ने सूत्रधार और स्थापक आदि की प्रतिभा और प्रयोग-बुद्धि का जैसा विस्तृत विवरण प्रस्तुत किया है, वही दृष्टि आज की पाश्चात्य नाट्य-परम्परा में निर्माताओं और निर्देशकों के लिए भी है।

The art of the theatre is the art of working together. In no other art so much discipline is necessary, the producer, director and everyone who works in the Theatre, however are equally subject to this discipline. The director as we may agree to call him must above all be an adept in the art of collaboration. —Michael Macowin: Theatre and Stage, p 768

सिद्धि अध्याय नाट्य-प्रयोग की दृष्टि से बड़ा महत्त्वपूर्ण है। यही पर रचयिता, प्रयोक्ता और प्रेक्षकों का महामिलन होता है। नाट्य-रूप वृक्ष पर अभिनय के माध्यम से खिलता हुआ पुष्प सौरभ मधुर फलरूप में परिणत होता है सामाजिक रसास्वाद के लिए। वह सामाजिक या प्रेक्षक इन्द्रियों से स्वस्थ, तर्क-वितर्क में समर्थ और अनुरागी होता है। यह सुख में सुखी, शोक में दुःखी, दीनावस्था के अभिनय में दीन होने पर प्रेक्षक हो पाता है। एक शब्द में वह सहृदय एवं संवेदनशील होता है। सामाजिक के लिए नाट्य-रचना हृदयगम हो, इसके लिए भरत ने नाट्य-रचयिता कवि के लिए भी कुछ विधान प्रस्तुत किये हैं। लोकवेद से ससिद्ध, गम्भीर अर्थ मुक्त, सर्वजन-ग्राह्य शब्दों का प्रयोग नाट्य में होना चाहिये। प्रयोग-काल की उपयुक्त वेश-भूषा, शिष्टाचार-प्रदर्शन, पाठ्यविधि, आंगिक चैष्टा और वेष-विन्यास आदि की उपयुक्तता आदि का निर्णय रंगप्राप्तिकर करते थे। उनके निर्णयानुसार राजा द्वारा प्रयोक्ता को पताका देकर पुरस्कृत करने का विधान है। हरिवंश में अनिरुद्ध का भाव-भरा अभिनय देखकर दानवों द्वारा अपना सर्वस्व अर्पित करने का स्पष्ट उल्लेख है।

नाट्य के अंग के रूप में नृत्य का भी विधान भरत ने किया है। नृत्य के भेदों का उल्लेख तो चतुर्थ अध्याय में है। पर आंगिक अभिनय की सारी विधियाँ भी (ना० शा० ८-१३) नृत्य के लिए उपयोगी होती हैं। नृत्य नाट्य का उपकारक अंग ही है। नाट्य में शोभा के लिए या 'पूर्व-रंग' के अंग के रूप में उसका प्रयोग होता है।

नाट्य में संगीत का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। भारतीय नाट्य में गीतों की योजना की श्रुति परंपरा रही है और नाट्य प्रयोग में ————— के संचार का उन पर महत्त्वपूर्ण दायित्व होता है। भरत ने वीणा, वेणु, वंश, मृदंग और पटह आदि वाद्यों का उल्लेख किया है। वे अब भी प्रयोग

मे आ रहे हैं और भारतीय गीत को स्वतंत्र रूप देने में समर्थ है; गीत की भारतीय परंपरा बहुत समृद्ध है। उसको और भी विकसित करने की आवश्यकता है। भारतीय चलचित्रों में पश्चिमी धुनों का प्रभाव छाना जा रहा है। भारतीय गीत की समृद्ध परंपरा के साथ नवीन प्रयोग करके ऐसे लोकप्रिय मधुर धुनों का प्रयोग आवश्यक है, जिनका उपयोग आधुनिक नाट्य-प्रयोग में सरलता से संभव हो और रागात्मकता का संचार हो। स्व० ओंकारनाथ ठाकुर, उस्ताद अलाउद्दीन, रविशंकर आदि महान् भारतीय गायकों द्वारा प्रयोग की दिशा में नवीन पर मौलिक प्रयत्नों का संकेत साराहनीय है। स्व० प० ओंकारनाथ ठाकुर ने रागशास्त्र विषयक मान्यताओं द्वारा भारतीय गीत-परंपरा को नयी गति दी है। रविशंकर तो अपने गुरु उस्ताद अलाउद्दीन खाँ की मौलिक परंपराओं को और भी अपनी मौलिक चेतना द्वारा समृद्ध कर रहे हैं। नृत्य की परंपरा के पुनरुज्जीवन में रत्नमणी अरण्डेल, उदयशंकर, रामगोपाल, साराभाई और इन्दिरानी रहमान ने देश-विदेश में यश उपार्जित किया है। उदयशंकर के उदात्तवादी नृत्य, मूक अभिनय और गीति-नाट्यों की देशविदेश में सराहना हुई है। 'कल्पना' नामक बहुप्रशंसित गीति-नाट्य द्वारा उन्होंने हिन्दी-रंगमंच को समृद्ध किया है।

नाट्य-रचना और प्रयोग के स्वर्ण-युग का वह कंगूरा तुकों के आक्रमण होने पर भारतीय मंदिरों और रंगमण्डलों के टूटते ही घराशायी हो गया। पर निम्नस्तर के भाण-प्रवृत्तन, रास और उपरूपक जनपदों का आश्रय लेकर किसी तरह जीते रहे। उधर संगीत-प्रधान धर्मानुरजित नाटक टूटे-फूटे ग्राम-मंदिरों और सार्वजनिक स्थानों के आश्रय में पनपते रहे। इनमें संगीत और नृत्य भी किसी तरह जीवन के लिए जूझते रहे। तुकों के आक्रमण ने पूर्वी बंगाल के 'कालापहाड़' की तरह भारतीय नाट्य-कला के मर्म पर आघात कर उसे तहस-नहस तो कर दिया, पर उसको भी ढकेलकर लोकचेतना आगे बढ़ती रही है। अपनी अभिव्यक्ति के लिए रामायण, महाभारत, और पौराणिक आख्यानों पर आधारित चेतना ऊर्ध्वमुखी रही है। प्रादेशिक भाषाओं के लोक-नाट्य के विविध रूपों के माध्यम से सदियों तक वह भारतीय लोक-चेतना ऊर्ध्वमुखी रही है। उत्तर भारत में रामलीला और रासलीला, बंगाल में यात्रा, महाराष्ट्र में ललित, गुजरात में भवाई और दक्षिण भारत में भागवतम्, भरतनाट्यम् और कथकली आदि लोकनृत्य की परंपराएँ जातीय जीवन की पताका सदियों तक थामे रही हैं।

आज का हमारा भारतीय रंगमंच प्राचीन एवं मध्ययुगीन रंगमंचीय परंपराओं से बहुत दूर हो गया है। भारत की सभी प्रादेशिक भाषाओं के रंगमंच कम या अधिक पाश्चात्य रंगमंच की प्रेरणा पर ही लगभग एक सौ वर्षों से पनप रहे हैं। उनका प्रभाव न केवल हमारी नाट्य-शैली, अपितु रंगमंडप के मंडन-शिल्प पर भी है। भारतीय रंगमंच पाश्चात्य प्रभाव में आने पर समृद्ध और कलापूर्ण तो हुआ है, परन्तु यह बात प्रमाणित हो चुकी है कि न केवल महान् नाट्य-कृतियों के रूप में, अपितु भरत-निर्दिष्ट रंगमंडप, रचनात्मक और रसात्मक सिद्धान्त तथा नाट्य-प्रयोग के महत्त्वपूर्ण उपयोगी अभिनय-शिल्प हमारी प्राचीन भारतीय रंगशाला की गौरवशाली परंपरा का स्पष्ट संकेत करते हैं। अतः प्राचीन भारतीय रंगशाला और उसकी शिल्प-विधि आज भी इस स्थिति में है कि हमारा आधुनिकतम रंगमंच उससे अपने-आपको परिपुष्ट करे। इस दृष्टि से भरत के सत् सात्विक आंगिक और आहाय आदि अभिनय महत्त्वपूर्ण नाट्य शिल्प हैं अब और भी विकसित कर आधुनिक भारतीय रंगमंचों पर उनका

अदि प्रयोग किया जाय तो यह हमारा राष्ट्रीय चेतना और संस्कार के अनुरूप ही होगा।

आधुनिक भारतीय रंगमंच का इस शोध-प्रबंध में पृथक् रूप में विचार किया गया है। भारतीय रंगमंच लगभग गत एक शताब्दी से पाश्चात्य नाट्यकला की इन्द्रधनुषी किरणों से अपने रूप को रंगते रहे हैं परन्तु आज हम अपनी नाट्यकला को उन महताथों से परिचित हो रहे हैं। क्यों नहीं हम अपनी नाट्यकला को अपने देवी-मनुभावन रूप और रंग से और भी अधिक सुन्दर, नाकुर प्रकृत रूप में राष्ट्रीय परंपरा का सच्चा प्रतीक बनाये।

हमारा प्रादेशिक रंगमंच नाट्यशिल्प और रंगनिधियों की दृष्टि से बढ़ रही है। तमिल रंगमंच अभी भी मध्यकालीन अवस्था से बहुत ऊपर नहीं उठ पाया है। पौराणिक कथाभूमि पर ही आधारित नाटकों को रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता है। गुजराती रंगमंचों पर वैराग्य, भयावह दृश्य और विस्मयजनक घटनाएँ अभी भी कम लोकप्रिय नहीं हैं। मराठी और बंगाली रंगमंच विकसित होने के कारण मनुष्य के मनोवेगों और संवेदना को प्रथम दे रहे हैं। हिन्दी-रंगमंच पर भी पाश्चात्य प्रभाव की छाया में अवध के नवाबों की इन्दर-मंभा, पारसी थियेटर और नौटंकी की परंपराओं का प्रभाव रहा है। पर भारतेंदु के बाद उसके चरण आगे की ओर भी बढ़े हैं, प्रसाद के नाटकों में अभिनेयता की मात्रा भले कम हो, पर साहित्यिक नाटकों के अभिनय की परंपरा को शिक्षण-संस्थाओं में पिछले कई वर्षों में पर्याप्त प्रोत्साहन मिला है। लक्ष्मीनारायण मिश्र, श्री सेठ गोविन्ददास, जगदीशचन्द्र माधुर, रामकुमार वर्मा, श्री रामवृक्ष बेनीपुरी, अश्व, उदयशंकर भट्ट, मोहन राकेश और डा० लक्ष्मीनारायण तथा धर्मवीर भारती आदि के नाटक अभिनीत हो रहे हैं। महान् अभिनेता पृथ्वीराज कपूर, अल्काजी, जोहरा सहगल और सत्यदेव द्वे जैसे प्रतिभाशाली निर्देशक हिन्दी रंगमंच को प्राप्त हैं। यह हिन्दी-रंगमंच के नये स्वर्ण-विहान की शुभ सूचना है। पर केवल इन शौकिया नाट्य-मण्डलियों के नाट्य-प्रयोग की लोकप्रियता से ही हिन्दी-रंगमंच के वास्तविक विकास की संभवना संदेहपूर्ण मालूम पड़ती है।

हिन्दी के एकमात्र व्यावसायिक रंगमंच पृथ्वी थियेटर्स की अकाल मृत्यु से हिन्दी का रंगमंच आज सूना है। बम्बई, दिल्ली, पटना, काशी, प्रयाग, कलकत्ता (जनागिरा) और जबलपुर में नाट्य संगठनों की स्थापना हुई है। नवीन शैली में नाट्य-प्रयोग हुए हैं। 'अधा युग' और नाटक तोता-मैना आदि नई शैली में लिखित नाटकों और गीतिनाटकों के बम्बई और दिल्ली में प्रदर्शन हुए हैं। दिल्ली नाट्य मंच की ओर से रूपान्तरित मुद्राराक्षस का भी अभिनय हुआ है। जबलपुर का रंगमंच परिक्रामी है, वहाँ हिन्दी नाटकों के प्रदर्शन होते रहते हैं। पटना के भारतीय नृत्यकला मंदिर और रवीन्द्र भवन में हिन्दी और बंगाली के नाटकों और नृत्य का प्रदर्शन यदा-कदा होता है। भारत के प्रधान नगरों में सरकारी प्रोत्साहन एवं शिक्षण-संस्थाओं के सहयोग से हिन्दी एवं अन्य भाषाओं के नाटकों के अभिनय होते हैं। संगीत नाटक अकादमी के नेशनल ड्रामा स्कूल की ओर से नाट्य-शिक्षा और प्रयोग भी होते रहे हैं। परन्तु उस पर पाश्चात्य नाट्य-पद्धति का ही प्रभाव अधिक है। भारतीय नाट्य-प्रणाली के प्रति उदासीनता का भाव है।

देश में रेडियो-रूपकों की भी परंपरा उत्तरोत्तर विकसित हो रही है। गद्यमय नाटकों का सफल प्रसारण तो हो ही रहा है, पर पश्चिमी गीतिनाट्य शैली पर भी विभिन्न विषयों पर ध्वनि-काव्य नाटकों की रचना हो रही है। यद्यपि शैली बहुत-कुछ य है परन्तु विषयवस्तु भारतीय है। कालिदास 'मेघदूत' विष्णुधर्मोपनिषद् आदि गीतिनाट्य सूत्र लोकप्रिय हुए हैं।

संस्कृत के बहुत से रूपको और उपरूपकों में प्रयुक्त गीतिशैली का भी अनायास इन पर प्रभाव पड़ा ही है। अतः बहुत संभव है कि इन 'ध्वनि-काव्य-नाटकों' के माध्यम से हिन्दी की नाट्य-धारा का पुनरावर्तन हो रहा हो। परन्तु नाट्य के लिए जिस महान् समारम्भ की आवश्यकता है उसकी तुलना में ये नगण्य हैं।

आज भारतीय रंगमंच की सुरक्षा और विकास के सम्बन्ध में सुसंस्कृत जनता और सरकार, नाट्य-प्रयोक्ताओं और नाट्य-लेखकों तथा अन्य कलाकारों के समक्ष यह चुनौती है कि हम अपने देशी रंगमंच का सही अर्थों में निर्माण कर सकते हैं या नहीं। अंग्रेजी के अनुवादों के रंगमंचीकरण, विदेशी शिल्पविधियों के अन्धानुकरण से हमारा रंगमंच क्या वास्तव में विकसित हो सकता है? शायद हम यह भूल जाते हैं कि किसी देश के रंगमंच में उस देश की आत्मा का निवास है। शेक्सपियर और कालिदास के नाटक सार्वभौम होकर भी अपने देश की आत्मा की मधुर लय का गुञ्जन करते हैं। वह गुञ्ज सन्धियों से हमारे पास तक आया है। हमें इसी अर्थ में आज स्वदेशी या राष्ट्रीय रंगमंच को रूप देना है जो नितान्त देशी हो। जिसमें नाटक की रचना, उसके मंडन-शिल्प, अभिनय और निर्देशन में देश की आत्मा का सुख-दुःख, उसके मन-प्राण के हास और रदन का स्वर मिलता है वही हमारा भारतीय रंगमंच होगा।

भारतीय रंगमंच के विकास के लिए आवश्यक है कि देश के प्रमुख नगरों में राष्ट्रीय पैमाने पर अखिल भारतीय रंगमंचों की स्थायी रूप में स्थापना हो। उसमें सब भाषाओं के श्रेष्ठ नाटकों का अभिनय नियमित रूप से प्रस्तुत किया जाए। रंग-शिल्पियों, वादकों, गायकों, पाण्डुलिपि-लेखकों और निर्देशकों को समुचित वेतन देकर ऐसा सुसंगठित रूप दिया जाए कि नाटक और रंगमंच हमारे देशी जीवन, स्वदेश की चेतना और अनुराग के सही जीवन्त प्रतीक हों। रुपहने चलचित्रों का अस्वस्थ प्रभाव हमारे आज के जीवन पर छाता जा रहा है। उसके चमक-दमक और बढ़ते हुए अस्वस्थ प्रभाव की तुलना में हमारे रंगमंच उसी अवस्था में विकसित हो सकते हैं, जब प्रचुर आर्थिक सहयोग और सबे हुए कलाकारों की निःस्वार्थ सेवा उसे प्राप्त हो। यह तभी संभव है, जब देश के प्रधान भागों में भारतीय नाट्यकला, रंगमंच और प्रयोगविधियों के लिए शास्त्रीय पद्धति पर शिक्षा दी जाए। उसका एक निश्चित पाठ्यक्रम हो जिसमें भरत आदि प्रामाणिक नाट्यशास्त्रियों की विचारधारा के साथ पाश्चात्य नाट्यकला की विशेषताओं का भी अध्ययन और अनुसंधान हो, नाट्य-प्रयोग के लिए उन्नत प्रयोगशाला और कर्मशालाएँ हों।

प्राचीन काल के नाटक और रंगमंच हमारे राष्ट्रीय जीवन के सच्चे प्रतिरूप हैं। उनमें हमारे राष्ट्र की आत्मा का स्पन्द अभी भी सुनाई देता है। आज के भी हमारे नाटक उसी प्रकार हमारे राष्ट्र और युग-चेतना के वाहक हों। यह तभी सम्भव है, जब हम हर तरह से उसमें आवश्यक नवीन शिल्पों का प्रयोग करके भी अपनत्व बनाये रखें। इन आदर्शों पर बना रंगमंच अस्थायी ही क्यों न हो वही राष्ट्रीय रंगमंच होगा। आज राष्ट्रीय रंगमंच हमारे राष्ट्रीय जीवन की सबसे बड़ी आवश्यकता है। उसी के द्वारा संपूर्ण राष्ट्र की भावात्मक एकता सुरक्षित रह सकती है। राष्ट्रीय रंगमंच की हमारी कल्पना भरत-निर्दिष्ट नाट्यशिल्प के प्रयोग से परिपुष्ट हो सकती है। आंगिक, सात्त्विक और आहार्य अभिनयों के क्षेत्र में उसके प्रयोग इतने व्यावहारिक और नाट्य-सिद्धान्त इतने व्यापक हैं कि हमें अभी भी उनसे सही अर्थों में प्रेरणा मिलेगी।

भारतीय के

के क्रम में भरत-निर्दिष्ट

के उपादेय तत्वों

की ग्राह्यता के आग्रह का अर्थ यह कदापि नहीं होता कि प्राचीनता के का समयन किया जा रहा है वस्तुतः कला के क्षेत्र में प्राचीनता या नवीनता का प्रश्न ही व्यर्थ है जो कला प्रवृत्तियाँ मौलिक और जीवन एवं जातीय परंपरा से अनुप्राणित हों, वे ग्राह्य हैं। उनसे कला की शक्ति, गति और समृद्धि मिलती है। भरत की नाट्यकला के माध्यम से भारतीय जीवन की प्रवृत्ति और परंपरा सदियों तक अभिव्यक्ति पाती रही है। उसमें अवरोध का मुख्य कारण, जीवन की परंपराओं से विच्छिन्नता ही नहीं, बरन् कलाविरोधी विज्ञातियों का नृशस आक्रमण भी था। एक हजार वर्षों की पराधीनता के बाद हम आज स्वाधीन हैं, तो अपनी प्राचीन कलाओं के पुनरुद्बोधन और पुनर्मूल्यांकन की आवश्यकता है।

कठिनाई यह है कि हमारी कुछ अस्वस्थ जीर्ण-शीर्ण आस्थाएँ स्वयं टूट रही हैं और कुछ भावावेश में तोड़ी जा रही हैं। नयी आस्थाओं के चरण डगमगा रहे हैं। लगता है जैसे हम आज अनास्था और सांस्कृतिक शून्यता में भटक रहे हैं। अन्य जातीय चेतना के नाम पर जो कुछ भी ग्राह्य और अग्राह्य मिल रहा है सबसे अपनी शून्यता को भर लेना चाहते हैं। अपनी इस हीन भावना का कारण यह है कि हम यह मान बैठे हैं, कि हमें 'पश्चिम' से ही कला, विज्ञान और दर्शन के क्षेत्र में प्रेरणा लेनी है, हम नितान्त अकिंचन हैं।' कला और दर्शन के क्षेत्र में भारत की पुरानी विरासत का समुचित मूल्यांकन कर पाते तो निश्चय ही इस हीन-भावना के शिकार न होते।

भरत की नाट्यकला देश, काल और जाति की सीमाओं से विकसित होने पर भी सार्व-भौम नाट्यसिद्धान्तों को प्रस्तुत करती है। विश्व की सुख-दुःखात्मक चेतना से उनके सिद्धान्त अनुप्राणित हैं। अतएव उन सिद्धान्तों का असाधारण महत्त्व और उपयोग है। प्राचीन होने पर भी जीवन-रस से परिपुष्ट होने के कारण वे अब भी इतने मौलिक और जीवन्त हैं कि उनसे न केवल भारतीय नाट्यकला अपितु किसी भी देश की नाट्यकला प्राणवान् हो सकती है।

भारतीय नाट्यकला के पुनरुद्बोधन की इस मंगल बेला में भरत की नाट्यकला के उन उपादेय, महतीय तत्त्व-मुक्ताओं से भारतीय नाट्यकला का प्रगति-पथ ज्योतिर्मय हो सकता है।

एवं नाट्यप्रयोगे बहु बहु विहितं कर्म शास्त्रप्रणीतम् ।

न प्रोक्तं यच्च लोकादनुकृति करणं तच्च कार्यं विधिज्ञैः ॥

—ना० शा० ३६-७६

सर्वशास्त्रार्थसम्पन्नः नाट्यशिल्पप्रवर्तकः ।

शोधग्रन्थः समाप्त्यं भारतस्य यशोबहः ॥

इतिशम्

सन्दर्भ ग्रन्थों की सूची

पाण्डुलिपि

- (१) भारतीय नाट्यशास्त्रम्—भरत ६/४१४ क्रम संख्या ४०७६७
सरस्वती भवन, वाराणसी, संस्कृत विश्वविद्यालय
पत्र संख्या—१-६०, पंचमाध्यायन्तम् ।
- (२) अभिनव भारती—नाट्य वेद विवृति ।
- (३) क्रम संख्या—४०७६५-१-६
- (४) क्रम संख्या—४०७६६-१-७
- (५) क्रम संख्या—४०७६७-१-१६
- (६) क्रम संख्या—४०७६६-२०-३१

संस्कृत ग्रन्थ

- | | | |
|---|--------------------------------|---|
| (१) अग्निपुराण | व्यास | आनंदाश्रम संस्कृत ग्रन्थावली—१६५७ |
| (२) अग्निपुराण का
काव्यशास्त्रीय भाग | सं० डा० रामलाल शर्मा | हिन्दी अनुसंधान परिषद, दिल्ली
विश्वविद्यालय दिल्ली, १६५८ । |
| (३) अथर्ववेद संहिता | सायण भाष्य-सहित | नि० सा० बम्बई, १८६५ । |
| (४) अनर्घराधव | मुरारि (रुचिपति-
टीका सहित) | निर्णयसागर, बम्बई, १९३६ । |
| (५) अनुयोग द्वार सूत्र | मलघारीय हेमचन्द्रसूरि | केसरबाई, ज्ञानमंदिर, पाटण, १९४३ । |
| (६) अभिनयदर्पण (आलो-
व्याख्या | नदिकेश्वर, अनुवादक | देवदत्त शास्त्री इलाहाबाद १९५६ |

(७) अ	ी भाग १४ अ	य गा० जा० सी० बडोदा १९२४
	(द्वि० सम्करण)	१९५४, १९५६, १९६४
(८) अभिलेख माला		चौ० सं० सी०—१९६२
(१)	जूनागढ़ मे रुद्रदामन का प्रस्तराभिलेख	
(२)	मेहरौली स्तम्भ लेख—महाराजचन्द्र	
(३)	मन्दसौर (दशपुर) शिलालेख—कुमारगुप्त	
(४)	यशोधर्मी का शिलालेख	
(५)	विग्रहराज—बीसलदेव का देहली-स्तम्भ लेख	
(६)	समुद्रगुप्त का प्रयाग स्तम्भ अभिलेख	
(७)	स्कन्दगुप्त का जूनागढ़ प्रस्तराभिलेख	
(८)	पुलकेशिन् द्वितीय का ऐहोल अभिलेख	
(९) अभिज्ञान शाकुन्तल	कालिदास	नि० सा० १९१३ (राघवभट्ट की टीका)
(१०) अभिषेक नाटक	भास नाटक चक्र	पूना—१९३७
(११) अमरकोष	अमरसिंह	निर्णयसागर, बम्बई, १९४०
(१२) अर्थशास्त्र (कौटिल्य)	प्राच्यविद्या सशोधन मण्डल	मैसूर विश्वविद्यालय, मैसूर, १९६०
(१३) अलंकार शेखर	केशव मिश्र	त्रिवेन्द्रम संस्कृत सीरीज, १९१५
(१४) अलंकार सर्वस्व	रुय्यक	का० मा० सं० १९३९
(१५) अलंकार सर्वस्व विभक्तिनी (टीका)	जयरथ	
(१६) अलंकार सूत्र	रुय्यक	त्रिवेन्द्रम सं० सी० १९१५
(१७) अवदानशतक	सं० पी० एल० वैद्य	मिथिला विद्यापीठ, दरभंगा, १९५८
(१८) अविमारक	भास नाटक चक्रम	पूना, १९३७
(१९) अष्टाध्यायी	पाणिनि	
(२०) आगम कांड (वाक्यपदीय)	भर्तृहरि	हेलाराज टीका
(२१) उज्ज्वल नील-मणि	रूप गोस्वामी	नि० सा० सं० बम्बई
(२२) उत्तर रामचरित	संपादक एम० आर० काले	बम्बई १९३४, चौ० सं० सी०, १९५३
(२३) उत्तराध्ययन	हिन्दी अनुवाद	हि० सा० सम्मेलन, प्रयाग
(२४) उदय जातक		
(२५) उरग जातक		
(२६) उरुभंग	भास	पूना, १९३७
२७ ऋग्वेद		वैदिक सशोधन मण्डल पूना

(२८) ऐनरेय ब्राह्मण		निर्णय सागर, बम्बई, १८३३ शक
(२९) औचित्य विचारचर्चा	धोमेन्द्र	काव्यमाला सस्करण—भाग-१, १९२९
(३०) कठ उपनिषत्	सम्पादक—वासुदेव लक्षण शास्त्री	निर्णय सागर, बम्बई, १९३०
(३१) कर्णभार	भास	पूना, १९३७
(३२) कथासरित्सागर (१, २ भाग)	सोमेश्वर भट्ट	राष्ट्रभाषा परिषद, पटना, १९४०
(३३) कर्पूर भजरी	राजशेखर	संपादक—म० मो० घोष, कलकत्ता विश्वविद्यालय, १९३९
(३४) कादम्बरी	वाणभट्ट	नि० सा० बम्बई
(३५) कामन्दक नीतिसार	कामन्दक	जीवानन्द विद्यासागर, १८७५
(३६) कामसूत्र	वात्स्यायन	जयमंगला टीकासहित, चौ० स० सी० बनारस
(३७) काव्यादर्श	दण्डी	काशी, चौ० स० सी०, १९५८
(३८) काव्यानुशासन	हेमचन्द्र	महावीर जैन विद्यालय, बम्बई, १९३८
(३९) काव्यानुशासन	वाणभट्ट	नि० सा०, १९१५
(४०) काव्यप्रकाश (अल्लोकर)	मम्मट	भण्डारकर ओरियन्टल रिसर्च इन्स्टीट्यूट, पूना, १९३३
(४१) काव्य प्रकाश सकेत	माणिक्यचन्द्र	मैसूर सस्करण
(४२) काव्यमीमामा	राजशेखर	बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, पटना
(४३) काव्यालकार	भामह	सम्पादक प्रो० बलदेव उपाध्याय, चौ० स० सी० काशी, १९२८
(४४) काव्यालकार	रुद्रट	निर्णय सागर, बम्बई, १९३३
(४५) काव्यालकार सार संग्रह (प्रतिहारेन्द्रराज की टीका सहित)	उद्भट	गा० ओ० सी०, १९३१
(४६) काव्यालकार सूत्रवृत्ति	वामन	का० मा०, १८९५
(४७) काशिका वृत्ति	जयादित्य	चौ० सं० सी०, काशी
(४८) कीर्तिलता (अचहट्ट)	डा० वासुदेवशरण अग्रवाल	साहित्य सदन, चिरगाँव झाँसी, १९६३
(४९) किरातार्जुनीय	भारवि	चौ० स० सी०, काशी, १९३९
(५०) कुट्टनीमत	दामोदर गुप्त	अनुवादक अत्रिदेव विद्यालंकार, काशी-१९६१
५१	कालिदास	निर्णय सागर १९३३
(५२)		निर्णय सागर १९३३



(७७) नाट्यशास्त्र (अ० भा० सहित ८-१८) भरत	सपादक रामकृष्णकवि भा० ओ० सी०, १९३४
(७८) नाट्यशास्त्र (अ० भा० सहित १९-२७) ,,	संपादक रामकृष्ण कवि भा० ओ० सी०, १९५४
(७९) नाट्यशास्त्र अ० भा० सहित (२७-३६) ,,	,, १९६४
(८०) नाट्यशास्त्र (अ० अनुवाद) (१-२७) ,,	अनुवादक भा० मो घोष-रॉयल एशियाटिक सोसाइटी, कलकत्ता, १९५०
(८१) नाट्यशास्त्र (हि० अनुवाद सहित) (१-७) ,,	डा० रघुवंश—मोतीलाल बनारसीदास, १९६४
(८२) नाट्यशास्त्र (मराठी) ,,	गोदावरी वामुदेव केतकर, पूना, १९२८
(८३) नाट्यशास्त्र संग्रह ,,	सरस्वती महल लाइब्रेरी-तंजौर, १९५३
(८४) निघट्ट और निरुक्त डा० लक्ष्मणस्वरूप	आक्सफोर्ड, १९२०
(८५) नैषधीय चरित श्रीहर्ष	नि० सा० बम्बई, १९२४
(८६) न्यायदर्शन (वात्स्यायन) गौतम	बम्बई, १९२२
(८७) नृत्त प्रकाश विप्रदास	,,
(८८) पद्म पुराण व्यासदेव	कलकत्ता, १९६२
(८९) पाणिनीय शिक्षा मनमोहन घोष	कलकत्ता, १९३८
(९०) पातंजल महाभाष्य राजस्थान संस्कृत कालेज (पतंजलि)	ग्रन्थमाला-काशी, १९३६
(९१) पारिजात हरण उमापति	डा० जार्ज ग्रियर्सन जर्नेल बिहार रिसर्च सोसायटी, १९१७
(९२) पिगल छन्दसूत्रम् पिगलाचार्य	कलकत्ता, १९०२
(९३) प्रतापरुद्र यशोभूषण (रत्नायण टीका- सहित) विद्यानाथ	बम्बई, १९०६
(९४) प्रतिज्ञा यौगन्धरायण भास नाटकचक्र	पूना, १९३७
(९५) प्रतिभा नाटक ,,	,,
(९६) प्रबोध चन्द्रोदय श्रीकृष्ण मिश्र	नि० सा० १९३५
(९७) प्राकृत पिगल सपादक चन्द्रमोहन घोष	रॉयल एशियाटिक सोसाइटी, १९०६

(६८) त्रिदशिका	हर्ष	(संपादक जैक्सन) कोलम्बिया यूनिवर्सिटी, न्यूयार्क, १९२३
(६९) बाल रामायण	राजशेखर	जीवानंद विश्वामागर, कलकत्ता, १८८४
(१००) बुद्धचरित	अश्वघोष	पंजाब विश्वविद्यालय, ओरिएण्टल पब्लिकेशन्स लाहौर, १९३५
(१०१) बृहद्देवता	शौनक	हीराबाई ओरिएण्टल सीरीज, १९३४
(१०२) बृहद्देशी	मतंग	
(१०३) भक्तिरसायन	मधुसूदन मरस्वती	
(१०४) भरतकोष	रामकृष्ण कवि	पूना, १९६१
(१०५) भरतार्णव	नदिकेश्वर	साहित्य अकादमी, दिल्ली, १९५७
(१०६) भामह-विवरण	काव्यानुशासन में उद्धृत	
(१०७) भाव-प्रकाशन	शारदातनय	गा० ओ० सी०, बडौदा, १९३०।
(१०८) मत्स्यपुराण		श्री वैकुण्ठेश्वर प्रेम, बम्बई।
(१०९) मध्यम व्यायोग	भास	पूना ओरिएण्टल सीरीज, पूना, १९३७
(११०) मनुस्मृति (कुल्लुक भट्टटीका)	मनु	नि० सा०, बम्बई, १९३६
(१११) मयशास्त्र	”	संपादक फनीनाथ बोम, लाहौर, १९२६
(११२) महाभारत (नीलकंठी व्याख्या)	व्यास	चित्रशाला प्रेस, पूना, १९२९
(११३) महावग्ग	भिक्षु जगदीश काश्यप	नालन्दा, १९५६
(११४) मानसार शिल्पशास्त्र	संपादक डा० पी० के० आचार्य	आक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी, प्रेम, लंदन, १९३३।
(११५) मार्कण्डेय पुराण	—	कलकत्ता, १९६२
(११६) मालती माधव (जगद्धर की टीका)	भवभूति	नि० सा० बम्बई, १९०५
(११७) मालविकाग्निमित्र	कालिदास	नि० सा० बम्बई, १९१२
(११८) मुद्राराक्षस	विशाखदत्त	शारदारंजन राय, कलकत्ता
(११९) मृच्छकटिकम् (पृथ्वी- धर की व्याख्या)	शूद्रक	नि० सा० बम्बई, १९२०
(१२०) मेघदूत	कालिदास	संपादक एस० के० दे—साहित्य अकादमी दिल्ली १९५७

(१२१) मेघसूत	कालिदास	मस्तिनाथ टोका
(१२२) यजुर्वेद (शुक्ल)	—	नि० सा० १६२६
(१२३) याज्ञवल्क्य स्मृति (मिताक्षरा टीका)	—	नि० सा० १६२६
(१२४) रघुवश (मल्लिनाथ की टीका)	कालिदास	नि० सा० बम्बई, १६२६
(१२५) रत्नावली	श्रीहर्ष	नि० सा० १६२५
(१२६) रस गंगाधर	जगन्नाथ	नि० सा० १६३६
(१२७) रसार्णव सुधाकर	जगन्नाथ	स० टी० गणपति शास्त्री वि० स० सी० १६१६
(१२८) राजप्रश्नीय	भलयगिरि व्याख्या	आशुतोष समिति सीरीज, १६२५
(१२९) राजतरंगिणी	कल्हण	संपादक एम० ए० स्टेन, बम्बई, १८६२
(१३०) रामायण	वाल्मीकि	नि० सा० १६२४
(१३१) ललित विस्तर	स० पी० एल० वैद्य	मिथिला विद्यापीठ, दरभंगा. १६५८
(१३२) वक्रोक्ति जीवित	कुन्तक	स० एस० के० दे, कलकत्ता ओरिएन्टल सीरीज, १६२६
(१३३) वाक्यपदीय (पुष्पराज, हेलाराज की टीका)	भर्तृहरि	बनारस, १६०५
(१३४) वाक्यपदीय (ब्रह्मकाण्ड)	„	ची० स० सी०, १६३७
(१३५) वाणीभूषण	दामोदर मिश्र	नि० सा० बम्बई, १६०३
(१३६) विक्रमोर्वशी	कालिदास	„ „ १६४२
(१३७) विद्ध शालभजिका	राजशेखर	जीवानंद कलकत्ता, १६४३
(१३८) विष्णुधर्मोत्तरपुराण	स० प्रियवाला साह	गा० ओ० सी०, बडोदा
(१३९) वृत्तरत्नाकर	भट्टकेदार	बनारस, १६४८
(१४०) वेणी संहार	भट्टनारायण	नि० सा० बम्बई, १६३७
(१४१) वैदिक कोष	डा० सूर्यकान्त	
(१४२) व्यक्तिविवेक	महिम भट्ट	ची० स० सी०, काशी, १६३६
(१४३) व्यक्तिविवेक व्याख्यान	राजानक रय्यक	„ „
(१४४) शक्ति संगम तत्र	नारायण खण्ड	
(१४५) शब्दकल्पद्रुम		संपादक कालीप्रसाद, कलकत्ता
१४६ सतपथ ब्राह्मण	सायणाचार्य भाष्य सहित	
१४७ शारिपुत्र प्रकरण	अश्वघोष	

१४) शास्त्रायन		पटसन बम्बई स० सी० १८८
(१४९) शाङ्गधर पद्धति	शाङ्गधर	
(१५०) जितपरत्न	श्रीकुमार	मं० टी० गणपति शास्त्री, त्रि० सं० सी०, १९२२ नि० सा०
(१५१) शिशुपालवध	साध	नि० सा० १९३६
(१५२) श्रुतबोध	कालिदास	सपदकुमार, मद्रास, १९४९
(१५३) शृंगार प्रकाश	भोज	म० पी० मुत्रहाण्यम् शास्त्री, श्रीराम, १९३९
(१५४) शृंगार प्रकाश (१-२)	"	पूना गीता प्रेस, गोरखपुर
(१५५) श्रीमद्भागवद् गीता	तिलक का भाष्य	
(१५६) श्रीमद् भागवत् पुराण		
(१५७) शृंगार हार (चारभाषी का संग्रह पद्म प्रामृतक, धूर्तविठ-संवाद उभया- भिसारिका	सं० वामुदेवणरण अग्रवाल, पदताडितकम्)	मोतीचन्द्र बम्बई, १९५९ नि० सा० बम्बई, १९३४
(१५८) सरस्वती कथाभरण	भोज	
(१५९) साहित्य दर्पण (मिद्वान- वागीश की टीका)	विश्वनाथ	कलकत्ता, १८५६ शकाब्द
(१६०) सिद्धान्त कौमुदी (तत्त्व- बोधिनी व्याख्या सहित)	मट्टोजी दीक्षित	वेकटेश्वर प्रेस, बम्बई, १९२६
(१६१) सौन्दरानन्द	अश्वघोष	संपादक—हरप्रसाद शास्त्री, रायल एशियाटिक सोसाइटी, कलकत्ता, १९३९
(१६२) संगीत पारिजात	अहोबल पंडित	संगीत कार्यालय, हाथरस, १९४१
(१६३) संगीत मकरन्द	नारद	गा० ज्यो० सी०, बडौदा, १९२०
(१६४) संगीत रत्नाकर	शाङ्गदेव	आचार लाइब्रेरी, १९५३
(१६५) संगीत राज	कुम्भ	
(१६६) सांख्य दर्शन	कपिलमुनि	ची० सं० सी०, १९५५
(१६७) स्वप्नवासवदत्तम्	(द्वि० अ०) भास स० सुरेन्द्रनाथ दीक्षित	सुबोध ग्रन्थमाला कार्यालय, राजी, १९५६
(१६८) हनुमन्नाटक या महानाटक	दामोदर मिश्र	वेकटेश्वर प्रेस १९२४

- (१६६) हरिवंश द्वि० अनु०
सहित) व्यास गीता प्रेस
- (१७०) हर्ष चरित वाणभट्ट नि० सा० प्रेस, बम्बई
- (१७१) हर्षचरित मास्क्रुतिक वासुदेव शरण अग्रवाल बिहार राष्ट्रभाषा परिषद,
अध्ययन पटना
- (१७२) हिन्दी अभिनव भारती आचार्य विश्वेश्वर हि० अ० प०, दिल्ली

हिन्दी के सहायक संदर्भ ग्रन्थ

- (१७३) अभिनव नाट्यशास्त्र सीताराम चतुर्वेदी काशी
- (१७४) अरस्तू का काव्यशास्त्र डा० नगेन्द्र हि० अ० प०, दिल्ली
- (१७५) आधुनिक साहित्य नंददुलारे वाजपेयी भारती भण्डार, विक्रम
सं० २०१८, तृतीय संस्करण
- (१७६) आधुनिक हिन्दी नाटक ,, ,, छठा संस्करण, १९६१
- (१७७) कालिदास और उनकी भगवतशरण उपाध्याय प्रयाग भारतीय विद्यामंदिर,
युग १९५६
- (१७८) कालिदास और डॉ० एल० राय हिन्दी ग्रन्थ रत्नमाला कार्यालय,
भवभूति (हि० अ०) बम्बई
- (१७९) काव्यकला तथा अन्य निबंध जयशंकर प्रसाद भारती भण्डार, प्रयाग
- (१८०) काव्य के रूप गुलाब राय
- (१८१) नाटक (निबंध) भारतेन्दु हरिश्चन्द्र भारतेन्दु नाटकाली (भाग २)
का परिशिष्ट
- (१८२) नाट्यकला डा० रघुवंश नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
दिल्ली, १९६१
- (१८३) नाट्यशास्त्र की हजारीप्रसाद द्विवेदी राजकमल प्रकाशन, दिल्ली
भारतीय परम्परा पटना, १९६३
- (१८४) नाट्य समीक्षा डा० दशरथ ओझा नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
दिल्ली
- (१८५) पतंजलिकालीन भारत प्रभुदयाल अग्निहोत्री बिहार राष्ट्रभाषा परिषद,
पटना, १९६२
- (१८६) पाणिनिकालीन वासुदेव शरण अग्रवाल मोतीलाल बनारसीदास,
भारतवर्ष बनारस, २०१६
- (१८७) प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन डा० जगन्नाथ प्र० शर्मा सूरस्वती मंदिर, बनारस
- (१८८) प्राचीन भारत के कृष्णार्क विनोद हजारी प्र० द्विवेदी हि० ग्रन्थ रत्नमाला कार्यालय,
बम्बई

२२२	भरन और भारतीय नाट्यकला	
(१८६) प्राचीन भारतीय लोक धर्म	मानोदय ट्रस्ट अहमदाबाद डा० वामुदेव शरण अग्रवाल जुलाई १९६४	
(१९०) भरत नाट्यशास्त्र में रगशालाओ के रूप	राय गोविन्दचन्द्र काशी, १९५८	
(१९१) भारतीय काव्यशास्त्र (भाग-१-२)	प्रो० बलदेव उपाध्याय काशी	
(१९२) भारतेन्दु नाटकावली (१-२ भाग)	रामनारायणलाल, प्रयाग, सवत् १९६३	
(१९३) मनोविश्लेषण और फ्रायडवाद की रूपरेखा	वाइ मसीह पटना, १९५४	
(१९४) रसमीमासा	रामचन्द्र शुक्ल काशी नागरी प्रचारिणी सभा, सं० २००६	
(१९५) रससिद्धान्त स्वरूप- विश्लेषण	आनंदप्रकाश दीक्षित	
(१९६) रीतिकाव्य की भूमिका	डा० नगेन्द्र नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९५६	
(१९७) रूपक रहस्य	श्यामसुन्दर दास इण्डियन प्रेस, प्रयाग, सं० १९६७	
(१९८) लोकधर्मी नाट्य-परंपरा	श्याम परमार हि० प्रचारक पुस्तकालय काशी, १९५६	
(१९९) विद्यापति पदावली	संपादक रामबृक्ष बेनीपुरी पुस्तक भण्डार, पटना	
(२००) वैदिक साहित्य और संस्कृति	प्रो० बलदेव उपाध्याय काशी, १९५५	
(२०१) साहित्य-सिद्धान्त	डा० रामअवध द्विवेदी बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्, पटना, १९६३	
(२०२) साहित्यालोचन (छठा संस्करण)	श्यामसुन्दर दास इण्डियन प्रेस, प्रयाग, सवत् १९६६	
(२०३) संस्कृत साहित्य का इतिहास	प्रो० बलदेव उपाध्याय काशी, १९५२	
(२०४) हमारी नाट्य-परंपरा	श्री कृष्णदास	
(२०५) हिन्दी नाट्य : उद्भव और विकास (तृ० सं०)	डा० दशरथ ओझा आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली, १९६१	
(२०६) हिन्दी के पौर्वाणिक नाटक	देवर्षि नाट्य	
(२०७) हिन्दी नाटकों पर प्रभाव	श्रीपति शर्मा विनोद पुस्तक मंदिर आगरा १९६१	

(२०८) हिन्दी नाट्यविमर्श	जयनाथ	आत्माराम एण्ड सन्स, १९५६
(२०९) हिन्दी नाट्यविमर्श	बाबू गुलाब राय	
(२१०) हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास	डा० सोमनाथ गुप्त	तृतीय सं० १९५१
(२११) हिन्दी साहित्य का इतिहास	रामचन्द्र शुक्ल	नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, २००३

गुजराती

(२१२) पारसी नाटक तख्तानी तबारीख (गुजराती)	डा० धनजी भाई पटेल	१९३१
(२१३) स्मारक ग्रन्थ गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव		

बंगला

(२१४) प्राचीन भारतेर नाट्यकला	मनोमोहन घोष	विश्वभारती, कलकत्ता १९४५
(२१५) व्याकरण दर्शनेर इतिहास	गुरुपद हल्दर	कलकत्ता, १३५० वि० सं०
(२१६) मराठी रंगभूमि	बाबा विष्णु कुलकर्णी	१९६१

हिन्दी नाटक

(२१७) अजातशत्रु— १२वाँ संस्करण	जयशंकर प्रसाद	भारती भवन, प्रयाग
(२१८) अन्धा युग	धर्मवीर भारती	
(२१९) अम्बपाली	रामवृक्ष बेनीपुरी	बेनीपुरी प्रकाशन, पटना
(२२०) आन का मान	हरेकृष्ण प्रेमी	कौशाम्बी प्रकाशन
(२२१) आहुति	पृथ्वी धियेटर्स	छठा संस्करण, १९६१
(२२२) कालिदास	उदयशंकर भट्ट	
(२२३) कोणार्क	जगदीशचन्द्र माथुर	
(२२४) कौमुदी महोत्सव	रामकुमार वर्मा	प्रयाग
(२२५) गद्दार	पृथ्वी धियेटर्स	बम्बई
(२२६) चन्द्रगुप्त	जयशंकर प्रसाद	
(२२७) चारुमित्रा	डा० रामकुमार वर्मा	
(२२८) ध्रुवस्वामिनी	जयशंकर प्रसाद	
२२९ नाटक तोता-मैना	डा०	साज

(२३०) पृथ्वीराज की आँख	डा० रामकुमार वर्मा
(२३१) मोर का तारा	ड० माथुर
(२३२) रणधीर प्रेम मोहिनी	श्रीनिवास दास
(२३३) वत्सराज	लक्ष्मीनारायण मिश्र
(२३४) वीर अकिमन्यु	राघवेश्वर पाठक
(२३५) सकुतला	नारायणप्रसाद वेताब
(२३६) शारदीया	जगदीशचन्द्र माथुर
(२३७) सत्य हरिश्चन्द्र	भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
(२३८) सप्त रश्मि	मेठ गोविन्ददास
(२३९) सिन्दूर की होली	लक्ष्मीनारायण मिश्र
(२४०) सीमारेखा	विष्णु प्रभाकर
सूरदास	आगाहूख कश्मीरी
(२४१) स्कन्दगुप्त	जयशंकर प्रसाद
(२४२) स्वप्नवासवदत्ता	(हिन्दी रूपान्तर) प्रो० सुरेन्द्रनाथ दीक्षित
(२४३) सृष्टि की साँझ	सिद्धनाथ कुमार

बंगला नाटक

(२४४) उल्का	नीहारजन
(२४५) चिर कुमार सभा	रवीन्द्रनाथ ठाकुर
(२४६) मधुसूदन	बनफूल
(२४७) मानमयी गर्ल स्कूल	रवीन्द्रनाथ सैत्रा
(२४८) बिन्दोर छेले	शरत्चन्द्र
(२४९) श्यामली	निरुपमा राय
(२५०) षोडशी	शरत्चन्द्र (आदि)

अंग्रेज़ी भाषा के सहायक संदर्भ ग्रंथ

1. Abhinaya Darpan Nandikeshwar M M Ghosh,
Calcutta, 1934
2. Advanced History of India Au. R C Majumdar 2nd Edition, London
H. C Roy Macmillan & Co Ltd
Choudhary, New York
Kalinkar Dutta
3. Ancient Indian Theatre Dr. R. Mankad Charutar Prakashan
Baliabh Vidyanagar,
Oxford, 1950
4. Aristotle's Art of Poetry W. Hamilton Fyee At the Clarendon Press
(A Greek view of
Poetry & Drama)
5. Aristotle's Theory of Fine Art Prof. S H. Butcher
6. Aspects of Sanskrit Literature S K De Firma K. L. Mukho-
padhyaya, Calcutta, 1959,
New Delhi
7. Asoka Inscriptions — Publication Division
8. Basic Writings Freud —
9. Vedic Index of Name & Subjects Macdonell & Keith Two Volumes, London,
1912
10. Bengali Drama Dr. P Guha Tarakant London, 1925
11. Bhas Pulskar Lahore, 1940
12. Bhoja's Srngara Prakas (Revised Edition) Dr. V. Raghvan, Sri Krishna Ram Street,
M.A., Ph D. Madras, 14, 1963
13. Bibliography of the Sanskrit Drama Schuler Columbia University
Press, New York, 906
14. British Drama A. Nicoll Fourth Edition
15. British Rule in India & After R. R. Sethi, Publisher & Bookseiler
V. D Mahajan Fountain, Delhi
Chand & Co.
16. Cambridge History Part IX page 177
17. Cassel's Encyclo- Edited by S. H. • London, 1953
paedia of Literature-I Steinberg
- 18 -do- II

- | | | | |
|-----|--|----------------------------|--|
| 19 | Chandragupta
Maurya & His Times
(2nd Edition) | R K Mukharj | Rajkama Publ cat ons
New Delhi, 1952 |
| 20. | Classical Sanskrit
Literature | A B. Keith | London, 1936 |
| 21 | Collected papers
Vol. II | Freud | — |
| 22 | Commemorative
Essays presented to
R G. Vandadkar | — | Vandadkar Oriental
Research Institute,
Poona, 1917 |
| 23 | Comparative
Aesthetics Vol I | Dr. Kantichandra
Pandey | The Chowkhamba Sans-
krit Series, Vidya Vilas
Press, Banaras, 1950 |
| 24. | The Construction of
One Act Play | Walter Eaton | — |
| 25 | Contemporary
Indian Literature
(A symposium) | Sahitya Akademy | New Delhi, 1957 |
| 26 | Contributions to the
History of the
Hindu Drama | M M Ghosh | Firma K L Mukho-
padhyay, Calcutta, 1958 |
| 27 | The Craftsmanship of
One Act Play | Percevals Wilds | — |
| | A Critical Survey of
the Ancient Indian
Theatre | Prof D Subba Rao | Appendix 6, G.O.C. NS
Vol. Ist, 2nd Edition |
| 28 | Curtain in Ancient
India | S K. De | Bhartiya Vidya Bhawan,
Volume 1948 |
| 29 | Dasrupa, The
Treatise on Hindu
Dramaturgy | Dhanam Jaya | George Co. Hoas, 1962,
Motilal Banars Das
(Re-print) |
| 30 | Dictionary of Hindu
Architecture | P. K. Acharya | Oxford University Press,
London, 1907 |
| 31 | Drama | A Duke | — |
| 32 | Drama | H H Wilson | The Chowkhamba Sans-
krit Series Office, 1962,
(Re-print) |
| 33 | Drama & Dramatics
of Non-European
Race | William Ridge Way | — |
| 34 | Drama from
Ibsen to Eliot | Royamond William | Chatto & Winds, London,
1954 |
| 35 | Drama in Sanskrit
Literature | R. V. Jagirdar, M A, | Popular Book Depot,
Bombay 7 1947 |

- | | | |
|---|--------------------------------------|---|
| 36. Dramatic Criticism | Spingarn | Oxford University Press,
1931 |
| 37. Dramatic Technique | G. P. Bakar | — |
| 38. Early Poems &
Stories | W. B. Dutta | London, 1925 |
| 39. Elements of Literary
Criticisms | Lamborn | — |
| 40. Encyclopaedia of
Religion and Ethics | — | — |
| 41. Foundation of Poetry
in Drama, The
(An Essay) | Abercrombie | Oxford University Press |
| 42. Gupta Art | Basudeo Saran Agrawal | Lucknow |
| 43. History & the Cul-
ture of Indian People | R. C. Majumdar | Bhartiya Vidya Bhawan,
Bombay |
| 44. History of Indian
Literature | A. M. Winternitz | (English Translation) Cal.
University, Calcutta |
| 45. Hindu Law and
Custom | Jolly J | Calcutta,
1929
Vol. I, 1927
Vol. II, 1933 |
| 46. History of Modern
India | Dr. Iswari Prasad &
S. K. Subedar | 2nd Edition, 1951 |
| 47. History of Sanskrit
Literature | S. K. Dey | Calcutta University, 1947 |
| 48. History of Sanskrit
Poetics | P. V. Kane | Motilal Banarasidass,
1961, Varanasi |
| 49. History of Sanskrit
Poetics (In two
Vols.) | Sushil Kumar De | Calcutta, 1960 |
| 50. Indian Drama
(Collection) | — | The Publication Division
Ministry of Information
& Broadcasting, Govt of
India, New Delhi
Sahitya Akademy |
| 51. Indian Literature
Vol. I, No. II | — | — |
| 52. Indian Stage,
Vol. IV | Dr. Harendra Nath
Das Gupta | Calcutta University,
1934 |
| 53. Indian Theatre | Prof. C. B. Gupta | Motilal Banarasi Das,
1954, Varanasi |
| 54. Indian Theatre | R. K. Yajnik | London George Allen &
United Dn Museum
Street, First* Published
in 1933 |
| 55. Laws & Practice of
Hindu Drama | S. N. Shastri | The Chaukhamba Sakt-
Series, Office, Gopal
Mandir Lane Varanasi |

56	Laws of Drama	F Brunetier	
57	Matsya Puranas Study	Vasudeva S. Agrawal	Ram Nagar, Varanasi, 1963
58	Meaning of Art	Herbert Read	—
59	Mirror of Gesture (Translated into English)	By Ananda K. Coomaraswami & D. Gopalakrishna Aiyer	E. Weyre New York, 1936
60	The Natakakalaksanaratnakosa of Sagar Nandin	Myies Dillon & V. Raghavan	The American Philosophical Society, Philadelphia-6
61	Natyasastra, (English Translation 1-27)	Manomohan Ghosh, M A., Ph D (Cal)	The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950
62	Number of Rasas	V. Raghavan	Adyar Library, Adyar, 1940
63	Outline of Psycho-Analysis An.	Sigmund, Freud 3rd Edition	The Hogarth Press, London, 1940
64	Play House of the Hindu Period	P. K Acharya, Dr. S. K Ayangar Commemoration Volume	—
65	Poetry & Drama	T S Eliot	The Tmodore Spencor Memorial Lecture No. 125 Falves & Limited 24, Russel, London
66	Pre-historic Ancient & Hindu India	Banerjee, R D	Black JE & Sons (India) 1934
67	Principles of Indian Silpasastras (with the text of Maya-Sastra)	R N Bose	Payal Sanskrit Book Depot Lahore, 1926
68	Psycho-Analysis Today, its scope and functions	Lorand	Sandor, London, 1933
69	Psychology of Human Affairs	J S. Grey	—
70	Rajtarangini	Kalhan, Edited by Stein	Bombay, 1892
71	Rigveda Brahman's Translated	Keith, A B	Harward Oriental Series, XXV, 1920
72	Sanskrit Drama	A Berniedale Keith	Oxford University Press, 1924
73	Sanskrit-English Dictionary	M. A. Williams	Oxford, London, 1951
74	Sanskrit Literature (A History of)	Keith A B	Oxford 1928

75	Selected Inscriptions bearing on Indian Civilization	D. C. Sarkar	Calcutta, 1942
76	Seven Words in Bharat, what they signify ?	K. M. Verma	Orient Longman's, 1958
77	Social Plays in Sanskrit, The	Raghvan V	Adyar Library, Adyar, 1942
78	Some Concepts of Alankar Sastra, Studies on	"	"
79	Theatre and Stage (In two volumes)	Harold Downs	The New Era Publishing Co Ltd.
80	The Theatre of the Hindus	H H Wilson, V Raghvan, K. R. Pishasroti, A. C Vidyabhushan	Shushil Gupta India Ltd Calcutta, 12, 1955
81	Theories of Rasa & Dhavani	Sankaran, A	University of Madras, 1929
82	Tribes & Castes in North-West and Awadh	W. Gooke	—
83	Types of Sanskrit Drama	Mankad	University Prakashan Mandir, D Karavadu, 1930
84	The Vakrokti Jivitam	Rajanakakrintala	Ed by S. K. De, Calcutta, 1923
85	Bharat's Natyas and Costum	Dr G S Gurhe	Popular Book Depot Bombay, 1958
86	World Drama	A Nicoll	1st Edition, 1931
87	Works of Aristotle	W. D. Ross, M-A	Oxford at the Alexandrenu

अंग्रेजी के सहायक निबन्ध

- 1 Archaeological Survey Caves and Inscriptions, Bloch of India (Annual Report 1903-4) in Ramgarh hills
- 2 Bulletin of Sangit Natak Music in Ancient Indian V Raghavan Akademy, New Delhi Drama
- 3 Bharati Vidya Vol IX Curtain in Ancient India S. K. De
- 4 Calcutta Review, 1922-23
- 5 Drama Seminar Sangit Uparupakas V Raghavan Nataka Academy New Delhi

- | | | |
|---|---|------------------------|
| 6. Proceedings of all India Oriental Conference, Patna, (1930) (p. 577-580) | Fragments from Kohals | P V. Kane |
| 7 Indian Antiquary Page 195-7, 1905 Volume 34 | Ramgarh hills in Surjuga | J A S Burges |
| 8. Indian Historical Quarterly, Vol. VI, 1920 | Problems of Natya Shastra | M M. Ghosh |
| 9 Indian Historical Quarterly, Vol VIII | Natya Shastra and Bharat Muni | -do- |
| 10 -do- 1932 | Hindu Theatre (An Interpretation of Natya Shastra, Bharat's Natya Shastra, 2nd Chapter) | D. R. Mankad |
| 11 -do- | Prakrit vs. in Bharat Natya Shastra | M. M. Ghosh |
| 12. Indian Historical Quarterly Volume IX, 1933 | Nati of Pathputra | A. Benerjee Shastri |
| 13. -do- | Hindu Theatre | M. M. Ghosh |
| 14. -do- | " | A. K. Kumar Swami |
| 15 -do- | Vaman's Theory of Riti and Guna | Prakash Chandra Lahiri |
| 16 Indian Historical Quarterly, Vol. IX, December, 1933 | Hindu Theatre | B R. Mankad |
| 17. -do- | " | V. Raghavan |
| 18 -do- Vol | so called Conversions of Hindu Drama | M M Ghosh |
| 19. Indian Literature | The Asthetics of Ancient Indian Drama | V. Raghavan |
| 20 -do- | Indian Drama and Stage Today (Collection) | Different authors |
| 21. -do- | Theatre at Delhi today | Mural Ware |
| 22. Journal of Bombay University, Vol. VI | — | Dr. Ghati |
| 23. Journal of Bombay University | — | — |
| 24. Journal of Bihar-Orissa 'Parjatharan' Editor and Research Society 1917 translator | | Dr G. Grierson |

25. Journal of Royal Asiatic History of Theory of Shankaran
Society, Bengal, 1909, Rusa
1913
26. Journal of Department Date of Bharat Natya M M Ghosh
of Letters, Calcutta Shastra
University, Part 23, 25
27. Journal of Andhra — —
Historical Research
Society, Vol. III
28. Journal of Orient Re- (a) Writers Quoted in V Raghavan
search Madras, Vol VI Abhinava Bharti
pp 149-170. p. 54-82 (b) Concept of Lakshana "
29. -do Vol. VII, Vrittis "
- pp. 346-370
30. -do- Vol. VII and VIII Lok Dharmi and Natya "
- pp. 359-374, 57-74 Dharmi
31. Journal of Royal Asiatic Vaidik Akhyam and S P Bhattacharya
Society, London, 1911, the Indian Drama
p 979-1009, Poona
Orientalist, Vol. XIV,
Part I S. P. Bhattacharya —
32. New Indian Antiquary, — Doctrine of
Vol VI Lakshan
33. Tribeni Madras 1931, Architecture of Ancient V. Raghavan
1932-33, Vol V India
34. Akashvani, Rag. & Rusa Nagendra Roy,
November. 3, 1963 N. Shukla
35. Indian Historical The Natyashastra M. Ghosh
Quarterly, 1934, Vol and the Abhinava
Bharati

हिन्दी की सहायक शोध एवं साहित्यिक पत्रिकाएँ

पब्लिकेशन्स डिबीजन, दिल्ली

आजकल

- | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--------------------------|
| (१) सित०, अक्टूबर, १९५५ | आज का भारतीय रंगमंच | प्रभाकर मान्छे |
| (२) फरवरी, ५७ | मंगीत, अभिनय और नृत्य | सदगुरुशरण अवस्थी |
| (३) जुलाई, ५७ | रामायणकालीन वेशभूषा | शांतिकुमार नाथूराम व्यास |
| (४) जून, ५८ | राष्ट्रीय नृत्य गोष्ठी | नेमिचन्द्र जैन |
| (५) जनवरी, ६० | भारतीय लोक-नृत्य
और नृत्य-गीत | रामझकवाल सिंह राकेश |
| (६) अगस्त, ६० | भारतीय नृत्य-परंपरा | रेखा जैन |
- (मुद्राएँ)

- | | | |
|------------------|----------------------------------|----------------|
| (७) फरवरी, ६१ | भारतीय नृत्य-परंपरा
(वेशभूषा) | रेखा जन |
| (८) अगस्त, ६१ | भारतीय नृत्य-परंपरा
(संगीत) | रेखा जैन |
| (९) अक्टूबर, ६१ | मास्को के रगमच पर
रामायण | भीष्म साहनी |
| (१०) सितम्बर, ६२ | व्यवसायी रगमच | नेमिचन्द्र जैन |
| (११) अप्रैल, ६३ | नाटक का अध्ययन | नेमिचन्द्र जैन |

त्रैमासिक : दिल्ली

- | | | |
|-----------------------------------|---|--|
| (१२) आलोचना अक्टूबर, ५७ | नाट्यशास्त्र की भारतीय
परंपरा | डा० हजोगीप्रसाद द्विवेदी |
| (१३) आलोचना नाटक अंक
जुलाई, ५६ | | |
| (१४) आलोचना जुलाई, ६३ | हिन्दी रगमच के विकास की
समस्या
मृच्छकटिक—अभिज्ञान शाकुन्तल और ओथेलो | उपेन्द्रनाथ अष्क
भगवतशरण उपाध्याय
वीरेन्द्र नारायण |
| (१५) कल्पना, अगस्त, ६१ | नाटक की लोकानुसारिता | डा० बच्चन सिंह, हैदराबाद |
| (१६) कल्पना, नवम्बर, ६१ | नाटककार और निर्देशको
के नये संबंधों की खोज | सुरेश अवस्थी, हैदराबाद |
| (१७) कल्पना, जून, ६२ | भारतीय नाट्य-परंपरा पर
पाश्चात्य नाट्यकला का
प्रभाव | सुरेश अवस्थी, हैदराबाद |
| (१८) कल्पना, मई, ६३ | भरत नाट्यम् मंदिर से
रंगमंच तक | सुरेश अवस्थी, हैदराबाद |
| (१९) कल्पना, सितम्बर, ६३ | लोक-नाट्य और आधुनिक
रगमंच | नेमिचन्द्र जैन, हैदराबाद |
| (२०) कल्पना, मई, ६४ | इन्द्राणी रहमान और
भरत नाट्यम् | |
| (२१) ज्ञानोदय, सितम्बर, ६१ | भारतीय लोकनृत्यों की
(भारतीय ज्ञानप्रोष्ठ,
कलकत्ता) | आँकी
राजेन्द्र निगम |

- २२) त्रिपथगा अक्टूबर ५५
(सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश, लखनऊ) नाट्यशास्त्र में नेत्राभिनय प्रचानन
- (२३) त्रिपथगा, सितम्बर, ५७ अभिनयकला सीताराम चतुर्वेदी
- (२४) नई धारा, अप्रैल-मई, ५१
(रगमच अंक, पटना) भरत का रगमच विधान प्रो० सुरेन्द्रनाथ टीक्षित
- (२५) नया पथ (नाटक अंक) मई, १९५६, लखनऊ
- (२६) नागरी प्रचारिणी पत्रिका वर्ष ६३, संवत् २०१५
(नागरी प्रचारिणी सभा, कालिदास और गुप्त काशी) सम्राट डोलर राय रजितदास मकट
- (२७) साहित्य त्रैमासिक (शोध बिहार का प्राचीन पत्रिका) जुलाई, ५७ कलावैभव परमेश्वरीलाल गुप्त
(हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, बिहार)
- (२८) साहित्यकार अप्रैल, ५६ संस्कृत नाट्य-परंपरा श्रीकृष्णानंद
- (२९) सम्मेलन पत्रिका शक बम्बई का पारमी रगमच डा० रणवीर उपाध्याय
संवत् १८८५ आषाढ-मार्गशीर्ष
(हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग)
- (३०) सम्मेलन पत्रिका चैत्र भारतीय नाट्यकला का ज्येष्ठ शक स० १८८५ जन्म जयशंकर त्रिपाठी
- (३१) समालोचक दिसम्बर, ५८ (आगरा) हिन्दी नाटक और रगमच रामगोपाल सिंह चौहान
- (३२) साहित्य सदेश जुलाई-अगस्त, ५५ (अन्तः-प्रान्तीय नाटकांक) (आगरा)
- (३३) आकाशवाणी प्रसारिका अक्टूबर-दिसम्बर, ५७ भारतीय रगमच मामा वरेरकर
- (३४) " " सीताबेगा कृष्णदेव
- (३५) " " नया रगमच जगदीशचन्द्र माधुर
- ३६ माच ५७ हिन्दी रगमच डा० सोमनाथ गुप्त

- ३७) १ विविधा
१९५६ आधुनिक रंगमंच अभिनय
- (३८) ,, रंगमंच के उपयुक्त नाटकों का अभाव रामचन्द्र टंडन, नेमिचन्द्र जैन
- (३९) ,, रेडियो नाटक भगवतीचरण वर्मा
- (४०) , १९६० रंगमंच की दृष्टि से हिन्दी नाटकों का अध्ययन
- (४१) ,, ,, संगीत और नृत्य को दक्षिण की देन
- (४२) ,, ,, लोकगीत और लोक-नाटक श्रीकृष्ण दास
- (४३) ,, अक्टूबर-दिसा०, ५६ खुला रंगमंच सुरेश अवस्थी
- (४४) ,, अप्रैल-जून, ५६ कालिदास का भारत डी० डी० मेनन
- (४५) हिन्दी अनुशीलन अगस्त, हिन्दी के आदि नाटक डा० दशरथ ओझा
- १९५५
, जनवरी, मार्च, अग्निपुराण की रस दृष्टि
१९६२ योगेन्द्र सिंह
- (४६) हिन्दी अनुशीलन (शोध विशेषांक), १९६२
- (४७) हिन्दी अनुशीलन, वर्ष रस-सिद्धान्त की भरत
१३, अंक ३ पूर्ववर्ती रूपरेखा प्रेमस्वरूप गुप्त
- (४८) रंगभूमि नाशोवर्ष
(कांग्रेस स्मृति ग्रन्थ) चन्द्रबदन मेहता
- (४९) गुजराती नाट्यम् आपणी रंगभूमि डा० डी० जी० व्यास
- (५०) मराठी रंगभूमि जून,
१९०२



शब्दानुक्रमणिका

अ

अक—१७८-१८१
 अकच्छेद—५३, १७९-८०
 अकमुख—१६४
 अकावतार—१८४
 अकास्य—१८४
 अकिया (नाट्य)—४४८, ४८४, ४८५
 अकुराभिनय—४०३-४
 अग—२६१-६२, ३४७, ३८७, ४४२
 अगज—४०२
 अग रचना—२०१, ३७८-८९, ३८६-८८,
 ५१७
 अग मौलव—४७५-७६
 अगहार—२९, ३४, ४०, ४९, ५७, ६४,
 ६७, ३०६, ३७४, ४०१, ४७२
 अचित—३४८
 अजन—२६०
 अजलि—३५९
 अथा युग—५००, ५२०
 अघेर नगरी—१४३
 अन्तर्द्वन्द्व—३९९, ४०१
 अंश स्वर—४६४
 अंशोपजीविनी—४५४
 अक्षर संहति—२७०
 अकान्ति—२७७
 अकृति—२६७
 अगस्त्य लोपामुद्रा—६७
 अग्नि—६, २६, ६४
 अग्निपुराण—३४, ३६, १०३-१०४, १४९,
 २४२, २६८, २७६, २८१, २८३, २८६,
 ३०१, ३६२
 अग्रज—३५७
 अचिह्नित पाण्डुलिपि
 'अज'—३८६
 अजातशत्रु—२९०-९१
 अवितापीर ५५
 २०८

अणु—८५
 अतिक्रान्त—३७०
 अतिजागती—२६७
 अतिदेश—४०४
 अतिभाषा—२८८
 अतिशय—२७०
 अतिशयोक्ति—२७०, २७५
 अतिहसित—२४५
 अतिस्निग्ध मधुर—२८२
 अत्यष्टि—२६७
 अत्युक्ति—२८०
 अत्रि—१०४
 अत्रे—४९१
 अथर्ववेद—६४, ६८, ७९, ११३, २७५,
 ५१२
 अन्त—५१३
 अद्भुत—२४०, २४७, २६८, २८७, २९१
 अद्भुता—३४९
 अधम—४९१, १८५, १८९, १९३, १९७,
 २०२, २०३, ३९८
 अधर (अभिनय)—३५०
 अधिवल—१७३
 अधिक्षेप—२४६
 अधीरा—२०३, २०५
 अधोगत—३४८
 अनतिरुद्ध—२८०
 अनामिका—५२०
 अनात्मरति—४०९
 अनिरुद्ध—१०४, ५१८
 अनिवर्त्यत्व—२८०
 अनिष्ट—४०७
 अनुकरण (वाद)—२२०-२१, २३२-३४,
 २३५, ५११
 अनुकार्य—२२५
 अनुकीर्तन—२१९
 अनुकूल नायक—१९२
 २९१
 १९४

अनुनीति—२७०
 अनुचारिका—१६६
 अनुप्रासवृत्ति—४२७-२८
 अनुवध—२६२
 अनुरक्ता—२००, २०३, २१७
 अनुलाप—४०४
 अनुभाव—२१६, २३२, २४२, २५०, २५१,
 २६०, ३४५-४७
 अनुमान—१७३
 अनुमितिवाद—२३२
 अनुयोगद्वार सूत्र—२७८, २८२
 अनुशयना—२०८
 अनुष्टुप—२६७, २६६
 अनुरुपा प्रकृति—३११, ५१७
 अनन्वय—२७५
 अनृत—२७७-७८
 अनृत भाषण—२४६
 अनुवादी—४६२-६३
 अन्त—५१३
 अन्तर्यवर्तिका—२६२
 अन्नासाहेब किलोस्कर—४६०
 अन्त्यानुप्रास—२७६
 अन्यसुरति दुःखिना—२०३
 अनुसंधि—१६२
 अन्या—२०२-३
 अपक्रान्त—३७०
 अपरान्तक—३४, १८७-१८८
 अपभ्रंश—१४८, १५५, २८१, २८६
 अपरकाम—४०६
 अपस्मार—२५६
 अपशब्द—२७८
 अप्रस्तुत प्रशंसा—२७०, २७५
 अपहंसित—२४५
 अपार्थक—२७७-७६, ३३६
 अपद—३६०
 अपराजिति—५४
 अपलाप—४०४
 अपदेश—४०४
 अपरेश मुकजी—४६५
 अपरेश वस्तु—४६४
 अपवाद—१७४
 अपवर्तितक—१८२, ४१८-२०, ४५१
 अप्पाराव—५०२
 अप्पय दीक्षित—२७५
 अप्रवक्त वचन—४५१

अप्सरा—६६, ११५, २२८, ३२७, ३८४,
 ४०८
 अप्सरा—(पन्त) ४६०
 अप्रसाद—२८०
 अपृथक् सिद्ध—२७१
 अप्रमेया—२७१
 अपहृति—२७०, २७५
 अभिज्ञान शाकुन्तल—१५, ३२, ३४, ५६,
 १०३, १०६, ११२, ११३, ११५, १२८,
 १६६, १६७, १८१, १८२, २०६, २५२,
 २६१, ३१८, ३२२, ३३२, ३६६, ३८५,
 ३६०, ४००, ४१२-१८, ४२१, ४३१,
 ४६०, ४७५
 अभिनय—६३, ६६, १०५, २५०, २५६,
 २६०, २६१, ३४५-४७, ३६७-६८, ४०४-
 ५, ४१४, ४७४-७५, ५१६
 अभिनवगुप्त—१०-११, १६, २०, २३, २४,
 २६, २८, ३८, ४५, ४७, ५१, ५२, ५५,
 ५८, ८६, ८८, ९०, ९१, ९६, ९८, १००,
 ११५, १२४, १२५, १३४, १३८, १३९,
 १४१-४२, १४६, १४८, १४९, १५१-
 ५४-५६, १६०, १६२, १६५-६६, १७५,
 १७७-७६, १८३, २१८, २२४, २३२,
 २३४, २६६-७०, २८२, २८६, २८७,
 २९६, ३०४, ३०६, ३३०, ३५४, ३६३,
 ३६६-७०, ३८४ (आदि), ३९४, ३९५-
 ९६-९७, ४०४, ४११, ४२८, ४३३,
 ४३६, ४६४, ४८१, ५१५
 अभिनव भारती—८, १६, १७, १९, २१,
 २२, २३, ५१, ५२, ५४, ५८, ८६, ८८,
 ९१
 अभिनेता—२५१, ३८६, ५१६
 अभिनयदर्पण—८, ६५, ३४१, ३४५, ३४७,
 ३४८, ३६२, ४६६, ४७४-७५, ४८१
 अभिमन्यु—१७०
 अभिसारिका—३, १५४, २००
 अभिधा व्यापार—२३६, २७१, २७२
 अभूताहरण—१७२
 अभ्यूहा—१७६
 अभिव्यक्तिवाद—२३२-३६
 अभिद्रोह—२४६
 अभिप्लुतार्थ—२७८-६
 अभितप्ता—३४६
 अभि—३६०
 अभिमान—२७०

अभ्रक ३०८१
 अभिषेक ३००
 अमरसिंह राठौर ४६७
 अमरकोष—४८, १५५, ३२५
 अमात्य—१६१, ३८६
 अमर्ष—१५५, १८६, २५६, २६०
 अमानत—४६६
 अमरेन्द्र दत्त—४६४
 अम्बपाली—३१४, ४१८, ४६०, ४६६
 अमृत लाल बसु—४६४
 अमृत मंथन—६, ६५, ७१
 अयत्नज अलकार—२१०-११, ४०१-२, ४२५
 अरस्तू—२३०-३१, ३६८-६९, ४००, ४०१, ५११
 अराल—३५१, ३५६, ४१७
 अराल खटकामुख—३६६
 अरुण—२५१
 अर्जुन—१५५, १८६, २४२, २८८, ४६८
 अर्थ—२४२
 अर्थतन्त्र—५११
 अर्थकाम—२३७
 अर्थ क्रम—२८२
 अर्थगुण—२८३-८७
 अर्थदुष्ट—२८१
 अर्थवत्—२८२
 अर्थप्रकृति—१६०-६२, १६३-६४
 अर्थशास्त्र—२६, ४६, ८२, १०२, १०३, २७७-७८, २८२, ३२६-२७, ३३७
 अर्थापत्ति—२७०, २७४
 अर्थस्रोतनिका—२०, ५७
 अर्थविमलता—२८३
 अर्थक्रियापेक्षी—२७५
 अर्थान्तर—२७७-७९
 अर्थहीन—२७८
 अर्थनिवृत्ति—२७०
 अर्थालकार—२७५
 अर्थवृत्ति—३३७
 अर्थोपक्षेपक—१८२-८४
 अर्थव्यक्ति—२८०, २८३, २८४
 अर्द्धचन्द्र—३५६
 अर्द्धमागधी—४६५, २८८-८९
 अर्ली पोएम्स ऐन्ड स्टोरीज (डब्लू० रटस)—४४८
 अर्द्धसम २६७

अपण २६२
 अल्पाक्षर छन्द १३६
 अलकार—२८, ३५, ४१-२, १७८, १८५, १६५-६, २०६, २१७, २६६-७२, २७७, २८०, २८५-८७, २८८, २९०-९२, ३१५, ३७८, ३८१-८६, ४६४, ५१७
 अलकार सर्वस्व (विमर्शनी)—५५
 अलंकार शेषर—२८६
 अलङ्कृत—२०२
 अलकार शास्त्र—२७४, ४२६
 अलाउद्दीन खिलजी—४८२
 अल्फ्रेड ओल्ड थियेट्रिकल कम्पनी—४८७
 अलेक्जेंड्रिया थियेट्रिकल कम्पनी—४८७
 अल्काजी—५०६, ५२०
 अलम्ब्यदिव्या—१३७
 अल्मोड़ा—२२
 अवगलित—१४५, ४३१
 अवदानशतक—७५, १०३, ३२६, ३३२, ३८१
 अवरोही—२६६, ४६४
 अवलोक—१४८
 अवध—५२०
 अवम्यदित—१४५
 अवहित्या—२४५, २५६, ३५८, ३७२
 अवनद्ध—४२
 अवमर्श—१५०-५२, १६५-६७
 अवर—८६
 अवन्ती—२२६, ४४३
 अवन्तिजा—२८८
 अवतरण—२६२
 अवधूत—३४८
 अवलोक—१५६, २६८
 अवपात—४३५
 अव्याहत—२८२
 अवस्था—१५६-६२, १६४, १६७, ३७१-७२, ४०१, ५१७
 अविमारक—२०२, २९०, ३०२
 अविस्तर—२८१
 अवलोकिता—३१३
 अविज्ञानार्थ—२७७
 अशोक—७५
 अशोकम्—५०२
 अशमकुट्ट—८, ५०, ५१, १५०
 अश्वघोष २५ २ ३२ ४७ ७६
 २८२

अध्याय १८१
 अश्वमेध—६८
 अश्व—४६६, ५२०
 अश्वु—२४६-४७, २५६-६१, ४४७, ४८०,
 ५१७
 अश्लक्ष्ण—२७८
 अश्वक्रान्त—३७२
 अश्वललित—२६८
 अश्विन—८६
 अशुद्ध—२४७
 अष्टाध्यायी—१२, ८०, १२७, ३१३
 अष्टि—२६७
 असदिग्ध—२८१-८२
 असंयुत (हस्ते) ३५६-५६
 अस्तप्रलाप—१४५
 असमास—२७६-८०
 असित—७५
 असुर—१७५
 असुरपत्नी—३८४
 असूया—२४५, २५५
 असम—४६६
 असमिया—४८५
 असमिया अंकिया नाट्य—४८४-८५
 अस्त्र-शस्त्र—४१४, ३८०-८१
 अहुकार शृंगार—२४८
 अहल्या—१३५
 अहीन्द्र चौधरी—४६४-६५
 अहेतुक—२७८

आ

आकाश (चारी) ३८७
 आकाश वचन—१४५, १८२, ४१८, ४१६
 आकाश चारिणी—३७४
 आकाशिकी—३६२
 आकपित—३४८
 आक्रन्द—२७०
 आक्रान्त नायिका—२०४
 आकुचित—३७५
 आकृति—३
 आक्षिप्ति—१७३
 आख्यात—२७०
 आख्यान—५१३
 ४२ ३२६ २७
 आग गारी ४८८

आगरकर ४८८
 आगा हल काश्मीरी—४८८
 आधर्षण—२४६
 आङ्गिक (अभिनय)—३३, ३४, ३५, ४१,
 १२३, २५०-२, ३३३, ३४५-३७६,
 ३६४-६६, ४०२, ४५२, ५२०
 आङ्गिक अलङ्कार—२०६-१०
 आङ्गिक विकार—४०२
 आचरण—१६८
 आचार्य (वास्तु निर्माण कला)—१०४
 आज्ञनेय—१४१
 आज का भारतीय रगमच—४६६
 आत्मसमुत्था बाधा—३३६
 आत्मस्वभाव—३७३
 आत्मगत (स्वगत)—४१८
 आत्मस्थ—२४५, ३५३, ४०४, ४३७
 आत्मोपक्षेपण—४३३-३४
 आदिभरत—६, ११, ५६, ३०१
 आदान—१७५
 आत्म संविति—५३, ५८
 आधान—२४६
 आधिकारिक—१५८-५९
 आधुनिक भारतीय रगमच—४७६-५०८
 आधूत—३४८
 आधुनिक साहित्य—४७६, ५०५
 आन्तरिक वृत्ति—३७४
 आनन्द—१७६, १८८-८९, २६०
 आनन्दमूलक—३००-३०१
 आनन्दज—२४१
 आनन्दवर्धनाचार्य—३७, २१८, २७४,
 २७६, २८१-८७, ४२५-२७, ५१५
 आन्ध्र—२७, ३८७, ३८८, ४४२, ५०२
 आन्ध्र नाटक कला परिषद—५०२
 आन्ध्र थियेटर फेडरेशन—५०२
 आन का मान—४६०
 आनुवश्य आर्या—२७, ४१, ४४-४५, ४६
 आपस्तम्ब—२७, ४८, ३२८
 आभरण—३८४
 आभरण कृत—१०, १२, ४१, ७०,
 ३२३
 आभिजात्य—१५६
 आभुग्न—३६१
 आभ्यन्तर—११४, ४०५
 १६७ ६८
 आभीर ७५ २८८ ३८५

आभूषण—३८१-८४
 आमात्य—१०४
 आमुख—३०३, ४३१-३२, ४३७
 आम्निष्ठित यमक—२७६
 आयत—३७२, ४१६, ४६४
 आयताकार—८६, ८७
 आयुष्मान्—२६०
 आयोगव—३२८
 आयुक्तिका—१६६
 आकलाजिकल सर्वे आफ इडिया—१०५,
 १०६
 आरभटी वृत्ति—३७, ४१, ६४, १२८,
 १३६, १४०, १४२, ४३४-३६
 आर्ट थियेटर—४६५
 आ (त्रा) रम्भ—१५६, १६३, ५१३
 आरोग्य निकेतन—४६५
 आरोही—४२, २६६, ४६४
 आर्य—१०४, १५७, २८६
 आरण्याका—३१३
 आर्यभाषा—२८८
 आरोप्य—३८१-८२
 आर्य नाट्य समाज—४८८
 आर्या—२७, ४६, २६६-२६८, २६०
 आर्यनीति दर्शक नाट्य समाज—४८८
 आर्यावर्त—५७
 आर्य नैतिक नाट्य समाज—४८८
 आयोहारक—४६०
 आलस्य—२४५, २४६, २५५
 आलम्बन—२५१
 आलीढ—३६६
 आलेख्य—३७७-७८
 आलमगीर—४६५
 आलात चक्रमडल—४०५
 आलाप—४०४
 आलोचना—२१६
 आविद्ध—३१६
 आवेग—२४६-४७, २५६
 आवेध्य—३८१-८२
 आवन्तिका—४४३
 आशी—२७०, २७४
 आश्रवणा—२६२
 आसन—३७४-७५, ४६६
 आसनरचना—६५
 आसीन १७७ ४७३
 ४५१

आसारित—२६३
 आहरण—२४६
 आहार्येज—४१२
 आहार्याभिनय—३५, ३८, ४२, ११२, १२२,
 ३४६, ३७७-६३, ३६५, ४१२, ५०५,
 ५१५-१७
 आहुति—५००

इ

इण्डियन ऐंटीक्वैरी—३०, १०६
 इण्डियन कल्चर—(डी० सी० सरकार)
 २६८
 इण्डियन ड्रामा (स्टेन कोनो)—१३७
 इण्डियन ड्रामा—४८४, ४८८, ४६०-६१-
 ६२, ४६५-६६, ५०२, ५०५
 इण्डियन थियेटर—८८, १०८, ४८५, ४८७,
 ४६०, ४६४, ४६७, ४६
 इण्डियन स्टेज—४७ ७५, ४६३
 इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टर्ली—८६, ८७,
 ६५, ६६, १०५, १०८, ११०, १११,
 २६७, ४४३
 इण्डियन ड्रामा—१५, ४८४, ४८८, ४६२,
 ४६५-६६
 इण्डो यूरोपीय—३८६
 इनसाइक्लोपीडिया आफ रेलिजन ऐन्ड
 एथिक्स—३४
 इच्छाशक्ति—४००
 इतिवृत्त—१५८, १६७, १७८-७९, १८५,
 ५१४
 इतिहास—५१३
 इन्द्र—२६, ६४, १३५, १८६, २८६,
 ३८७
 इन्द्रध्वजोत्सव—६६, ७२
 इन्द्र अविति वामदेव—६७
 इन्द्र-इन्द्राणी वृषाकपि—६७
 इन्द्र वज्रा—२६७
 इन्द्रिय—४०५, ४०७
 इन्द्र सभा—४६६, ५२०
 इन्द्राणी रहमान—५१६
 इन्दुमती—३८६
 इरावती—३५
 इत्सिग—४८२
 इब्न—८१-४६०-४६६
 इष्ट ४०७

उ

इष्टप्रगल्भवचना—२०४
ईश्वरचन्द्र—४६४
ईश्या—२४६, ४३३-३४
ईहामृग—८१, १३६-१३८

उ

उग्रता—२५७
उच्च—२६१-६२
उज्जैनी—१६७
उक्तप्रत्युक्त—४७४
उज्ज्वल नीलमणि—१६३, २००, २०४
उडा—२०३
उत्थापन—२६६
उत्कृति—२६७
उत्क्षिप्त—३४८
उत्थापक—४३२
उत्तम—४१, १४५, १५३, १८६, १६३
उत्तमा—१७६, २००, २०३
उत्तमोत्तम—१७७
उत्तमोत्तमक—४७३
उत्तर—३५
उत्तर प्रदेश—३८८
उत्तर बिहार—३८८
उत्तर भारत—१५३
उत्तर भारतीय—२२, ४८७-५००
उत्तररामचरित—७, ८, ७८, ७९, १०३,
१२६, १८१, ३१६, ३३२, ४८०
उत्तराध्ययन—७५
उत्पाद्य—५६, १३०, १५२, १५६
उत्पलदेव—२३, ५८
उत्पत्तिवाद—२३२
उत्सृष्टाङ्क—८१, १४०-४१
उदयजातक—७६
उदयन—११३, १२५, १५७, १६७, १६१,
२४२, ४१६, ४३३
उदय शंकर—५०६, ५१६
उदयशंकर भट्ट—२८६
उदात्त—२८४, २६२
उदात्तत्व—२८२
उदात्त कुंजर—१५१
उदात्तनायक—३७, ११५, १२६
उदात्ता—१६७

उद रता १ २ ८४ १०

उद्ग १३३

उदीपन—५१

उद्धात्यक—८३, ८३८

उदाहरण—१७३, २७०

उद्गाथा—२८३

उद्धत—१५४, १५७, ३६०

उद्भट—३८, ५२, ५३, ५८, १३६, २७७-

७८, २८६ ४२६ ४३७

उद्भेद—१६६

उद्—३८७

उद्गर—३६१

उद्गाहित—३७६

उन्माद—२४६, २५६,

उत्सुकता—२४५, २४६, २५६

उत्साह—२५३

उपक्षेप—१६८

उपगूहन—१७६

उपचारोपेतत्व—२८२

उपजाति—४४-४६, २६६

उपनिषद्—३००, ४०६, ४०७, ५११

उपन्यास—१५४, १७२

उपनायक—१५०-५२, १६४

उपनागरक—२८६

उपनागरिका—४२६-२७

उपनिषद्—३००

उपनीत—२८२

उपगीति—२६६

उपद्रव—१३५

उपमा—२८, २७०, २७५-७६

उपमेयोपमा—२७५

उपसर्ग प्रत्यय—२६५

उपमारूपक दोष—२७८

उपेक्ष्य—१७६

उपाग—३४७, ३५४

उपरूपक—१४६-१५६

उपहसित—२४५

उपेन्द्रवज्रा—२६७

उपवर्ण—३८६

उपपति—२७०

उमिला—४६६

उद्—४८६-८७

उर्वशी—१६४, १६५, २८६, ४६०

उल्लास्य—१५१

३५

उरुभग—१४०
उरसू—२६१
उस्ताद अलाउद्दीन खाँ—११६
उह—८६, ६५

ऋ

ऋक्—६०
ऋग्वेद—५, ६, ४८, ६३, ६६, ६८, ६९, ७३,
७६, ११३, १३७, २३१, २७६, ५१२
ऋतु—४१४-१५
ऋतुसंहार—३८६
ऋत्विक्—१०४
ऋषभ—२६१, ४६२
ऋषिकन्या—३८६

ए

एकदेशविधर्ती—२७६
एकत्व युक्त—३६४
एक दंशज—३३७
एकसूत्रव्याय—२५२
एकाकी—१४१, १५०, १५२, १५३, १५४,
१५६
एकार्थ—२७८-६
ए० के० कुमार स्वामी—१०८, ५१६
एफ० हाल—१४
एरिस्टोटल्स आर्ट आफ पोएट्री—२३०-३१,
३६६ ४००
एरिस्टोटल पोएटिक्स—३६८
एलिफेटा—४७२
एवरक्रोम्बे—२४८
एलोरा—४७२
एस० के० दे—२८, ३१, ४६, ४७, २६८,
४२६

ऐ

ऐतरेय ब्राह्मण—५
ऐहिकतामूलक—५१४
ऐह्योल शिलालेख—३१

ओ

ओकार नाथ ठाकुर ५०६ ५१६

ओज—१७६, १८० २८३, ८५०
ओजस्वी—२८२,
ओणेवक—३५
ओल्डेनवर्ग—६८
ओरिजिन आफ ट्रेजेडी—७६
ओरियन्टल मन्थुस्क्रिप्ट लाइब्रेरी—२२
ओरियन्टल इन्स्टिट्यूट (मद्रास)—२२,
२३

औ

औचित्य विचार चर्चा—५६
औड़ मागधी—४४२-४३
औत्पातिक बाधा—३३६
औदार्य—१६६, २११, २८०

क

कचुकी—१३२, २६०
कठ रेचक—४७२
कंठाभिधात—४६१
कदर्पकेलि—१४२
कपन—२४६-४७
कपित—२६१, ३४८, ४६४
कस—१८६
कंसवध—२५, ७४
ककुभ—१५२
कदयाविधि—४१, १११-११३, ४५२
कचदेवयानी—४८४
कटि—३६१
कटिरेचक—४७२
कथकली—४८५, ५०३
कथासरित्सागर—७७, ३७८, ३८७
कथोद्धात—४३१
कनिष्ठा—२०३
कन्नड़—२१, १५५, ४८६
कन्नड़ रंगमंच—५०३
कन्याशुल्कम्—५०२
कपट—१३५, २७०
कपिलदेव—४८२
कपोत—४१७
कपोतक—३५४
कपोल—३५०
करण ४० ४६ १६६ ३०६ ३५५ ३६१
६२ ४७१ ७२

कररेचक ८७२
 करुण १५२ २४० ४२ २४ ६८
 २८१-६२, ३०८, २६२, ३८३
 करुण विप्रलम्भ—१५५
 कर्कटक—३५४, ३५६
 कर्ण—२४२
 कर्णाभरण—२८६
 कर्तरी मुख—३५७
 कर्पूरमजरी—३१३, ४६३
 कर्मकृत—७०
 कर्मकाण्ड—७८
 कलकता—४६३
 कलकता थियेटर—४६३
 कलहान्तरिता—३६, १६६
 कल्पना—५०३-४, ५१६
 कल्पनाहुट—२८१
 कल्पवल्ली—१५४
 कल्पात कर्म—६५
 कल्पितोपमा—२७५
 कला—१५६, ३६६
 कलाकेन्द्र—८८६
 कलाकार—५००
 कलानिलयम्—५०३
 कलिकेलि प्रहसन—१४२
 कलिंग—३८७, ४४२
 कल्याणी—३१४, ४१८
 कल्याणी परिणय—३०५
 कलेक्ट्रेड लेक्चर (फायड) १८८, ४०६
 कल्हण—५२, ५४, ५६
 कवि—१०३, २५१, ३६८
 कविध्रुवा—४६७
 कविनाम कीर्तन—३०३
 कन्हैया एण्ड कम्पनी—५०१
 कन्हैयालाल माणिकलाल—४८८
 काशीयमक—२७७
 काञ्चीय—३७१, ३८६
 काकु—२८८, २६०-६१
 कात्यायन—८, ३१३
 कादम्ब या विष—२८६
 कादम्बरी—३६, १४१
 कान्त—२८२
 कान्ता—२८४, ३४६
 कटोव्यूशनस टु द हिस्ट्री ऑफ हिन्दू डामाज
 —७३ ७४ ८१
 कान्ति २१० २७६ २८३ ८५ ४०२ ३

कामधक १८७ ८०
 कामदकी १
 काम १८२, ३०१, ३८८
 कामतत्र—२६, ४६, १०३
 कामधन्वा—१५३, २६८
 कामदहन—१५३, २४२
 कामभाव—२३७ ८०७-६
 काममुग्धा—२०२-२०३
 कामसूत्र—२६, ४६, ५१, १०२-३, १४८,
 १८६-८७
 कायसन्निवेश—३६३
 कायिक—४२८
 कारक हेतु—२३८
 कारि—६६, ८० १०२
 कारिका—२७, ४५, ४६
 काश्क—३२३
 कातिकेय—१८६, ३६७
 कार्नेलिया—१६७
 कार्य—१६०-६३, २७०
 कालिदास—२०, २३, २५, ३२, ३३, ३४,
 ३७, ४७, ५६, ७३, १०३, १०५, १०७,
 १२३, १८६, १५१, २०६, २०८, २७५-
 ७६, २८२, ३३०, ३६६, ३७७, ३८६,
 ४००, ४४२, ४४६, ४६०, ४८२, ५०२,
 ५११, ५२०
 कालिदास—४६०
 कालीप्रसन्नसिंह—४६४
 काव्य—१४८, ३६६
 काव्यकोतुक—५८, ५६
 काव्यप्रकाश—४६, २७६, २८३ ८८, २८६,
 २८७
 काव्यप्रस्थापक—३२५
 काव्यप्रकाशादश—३६
 काव्यप्रकाश सकेत—५४, ५६
 काव्यप्रकाशादर्श—३६
 काव्यालकार सूत्र (वामन)—२२६, २७५,
 २८०, २८४, २८६
 काव्यानुशासन—३७, ५४, ५५, ५८, ५६,
 १४६, १४८, १५०, १६०, २८३,
 २८५
 काव्यमाला संस्करण (ना० शा०)—१५, १६,
 १६, २०, २१, २२, ४२, ११०, १७४-
 ७६
 ५४ १०३ ४२५ ४४२
 ४८१

काव्यादस २० १४६ २३२ २७५ ६
२८०, २८४
काव्यालकार (भामह) — २८, २७५-६ २७६-
८१, २८४, २८५-८६
काव्यालकार (सार) सग्रह — ३५, २८६
काव्यालकार सर्वम्भसग्रह — २८
काव्यशास्त्र — २८, ४१
काशिका — ४८, ४६
काशी — २७, ३८७, ४८३, ५००
काशीनागरिक नाट्यमण्डली — ४६८
काशी संस्कृत सीरीज (नाट्यशास्त्र) — १५,
१७, १६, २०, २१, २२, २३, ४२,
११०, १७४-१७६, २४२, ३६८,
३८४
काश्मीर (रीण) — २४, ४४३-४४
काश्मीरी खटाऊ — ४८७
काष्ठासन — ३७५
काषाय — ३८७
काव्यसंहार — १७६
काव्योपक्षेपण — ३०३
किरीटी — ३८६-६०
किचित् सट्टोपमा — २७५
किलकिचित् — २१०, ४०२-३
किसान — ५००
किरात — २७, ३८७-८८
किरातजुं लीय — २८२, ३७८
किलोस्कर — ४८६
कीर्तिधर — ५६, ३६६
कीर्तनिया — ४४८
कीथ, ए० बी० — ३१, ३३, ४८, ७६, ८०,
११०, १४१, ४८३
कुजबिहारी — ४६०
कुट्टन — ३५०
कुशीलव — ३२, ७६, ७८, १०३, ३२४,
३२७
कुट्टनीमत — ८, ३६, ५० ५१, १०७, ३१३,
३१५, ३४१ ४७४-७५
कुट्टमित — २१०, ४०२-३
कुतुहल — २११
कुन्तक — २७६, ४४२
कुवेर — २६, ११५
कुब्ज — ३७१
कुमार संभव — ३४
कुमार १०४
कुमार स्वामी १८४ ३४६ ५०४

कुमारगुप्त २६० ४१३
कुमाराधिकृत — १६४
कुमारिल — १४६
कुमारी — ३२५
कुमुदविभा — २६८
कुमुदिका — ३४
कुमार संभव — ३७८, ३८६
कुम्भ — ४३१, ४३५, ४५४
कुक्षेत्र — ५०३
कुलीन कुलसर्वस्व — ६६४
कुलजा — २००, २०२
कुलटा — २०८
कुलस्त्री — १३१, १३३, १६७, २०८
कुलंगना — १३१-३३
कुवलयमाला — २६८
कुवलयानन्द — २७५, २८३
कुशजातक — ७६
कुशीनर — ४४३
कुसुमशेखर — १३८
कुसुमित लता वेल्लित — २६
कुहर — ८८, ४६४
कुशाव — ४८, ४६
कृष्ण — ७२, ७४, ८०, १२५, १५०-१, १५३,
१५५, १८६, ३२७-२८, ३८६-८७
कृष्णाभिसारिका — २००
कृष्ट — ६६
कृष्णकथा — ५०२
कृष्णयात्रा — ४८३
कृष्णभाचारी — ५०१
कृष्ण अवधूत — १३७
कृष्णमिश्र — १३७
कृष्णभाचार्य — ५०२
कृष्णसुदामा — ४६७
कुच्छुदोषत्व — २८०
कृति — १७६, २६७
केम्ब्रिज हिस्ट्री — १२
केरल — ४८५
के० एम० वर्मा — ४६
केलकर — ४८६, ४६१
के० बी० गोपालस्वामी — ५०२
केलि — २११
केलिरैवत — १५३
केशव — २०७, ४६०
केशवमिश्र २८६
३८४ ३८८ ५१७

कशिकी ३७ ४१ ६४ ६६ १ २ १ ४
 १३६, १३८, १४०, १४५, १४६, १४७, १४८, ३६३, ४२७-४३०, ४३२-४३५, ४३८
 कौशिकी शोभा—४५४
 कौशिक—३६३
 कौसेल्स इनसाइक्लोपिडिया आफ लिटरेचर—
 ३६६, ४०१
 कौकेयी—१६१
 कौलाश—११५
 कोणार्क—४६६
 कोमला—४२७
 कोशल—२७, ३८७, ४४२
 कोरेथियन थियेटर—४८७
 कोलहतकर—४६०
 कोहल—२२, ४६, ५०, १४१, १४४, १५२-
 ५३, १५६-५७, १८२, १८४, २६६, २७२
 कौटिल्य—१०३
 कोपमद्भु—२०३
 कोमेडो आफ एरर्स—४६०
 कौमुदी महोत्सव—४६०
 कौवेर रभाभिसार—७६, ३३०, ३४१, ४८१
 कौशिकी ब्राह्मण—६६
 क्रम—१७३
 क्रमभित्त—२७८
 क्रिया—४७४
 क्रोचे—३६८
 क्रोध—१७६, २४३, २४६, २५३, २६०
 कौचपाद—२६८
 क्षत्रिय—३८७-८६
 क्षत्रिया—२०४
 क्षमा—२७०
 क्षामकपोल—३५०
 क्षीरोद बाबू—४६६
 क्षुरकर्म—३८४
 क्षेप्य—३२१-२२
 क्षेमेन्द्र—५६

ख

खर्ज—३७१
 खटकामुख—३५६-४१७
 खण्ड—३६३
 खण्ड चूलिका १८३

५५२

खण्डिता नायिका—३४, ३६, १६६
 खलनायक—३०६
 खस—४४२
 खाडिनकर—४६१
 खुशदजी—४८७
 खूनी—५०२
 खेद—१७४
 ख्यात—१२५, १५२
 ख्यातत्रय—१२५
 ख्यातदेश—१५५
 ख्यातनायक—१२५
 ख्यातवृत्त—१२५

ग

गंगा—३२७, ४४३
 गंगा तरङ्गिका—१५४
 गंभीरा—४८४
 गधर्व—२६, ६६, ११५, ३४०, ३८४
 गजदन्त—३५६
 गजविलसित—२६८
 गण—२६६, २६६
 गणदास—३४, ५१, १०७
 गणपतराव जोशी—४६०
 गणपति—२६, ४८४
 गणरत्नमहोदधि—१४६
 गणिका—१६७, २०२, ३२५
 गणेश—२६-७
 गणेश्वर—२६
 गण्डिका—१७७
 गति—३३
 गतिप्रचार—१५५, ३०५
 गतिभेद—३६६-७०
 गतिविधान—३६४-७४
 गदगद—२४७
 गद्गार—५००
 गद्य—२६६
 गर्व—२४६, २५६
 गर्ग—१०४
 गङ्गिता—२०३
 गल—२६६
 गर्वा—१५३, ४४८
 गर्भसंधि—५५, १५०, १५२-५३, १६५, १७२ ७३

गाधव—३०, ४६
गाधार—२६१, ४६२
गाधीजी—८६१
गांभीर्य—१२६
गाढतारुण्या—२०४
गायक—७६, ३२७, ४६६
गायकवाङ् ओरियन्टल सीरीज (नाट्यशास्त्र)
—१६, १७, १६, २०, २१, १६३,
१७५, २६६
गायत्री—२६७
गायिका—८६६
गात्सवर्दी—४००
गिरीशघोष—४८६, ४६४-६८
गिरिनार शिलालेख—३०, ७५, २८२
गिरीशम्—५०२
गीत—६३, ६६, ८०, १०५, ३०४-३०६,
४५६-६८
गीतक—२६६
गीतनृत्य—१२५, १५६, ३६८-६९, ५११
गीतवाद्य—४५६ ४७०
गीतवादित्र कुशल—४७६
गीतगोविन्दम्—१५२, ४६२
गीति—२६६, ४६५-७०
गीतिनाट्य—५२०
गुजरात—१५३,
गुजरात विधान सभा—४८६
गुजराती रगमच—४८६-४८६, ५२०,
गुजराती ड्रामा—४८८
गुण—४१, ५६, १७८, १८५, २१७, २७०-
७३, २७६, २८१-२८७, २८८, ५१७
गुणानुवाद—२७०
गुणकीर्तन—२७०
गुणयोग—२८६
गुदाकाम—४८६
गुप्त (सी० बी०)—८८, १०८
गुप्ता—२०८
गुरु—२६६-६६
गुरुलघुसंकर—२७६, ३३६
गुरु—४६
गुरुक—११५, ३८७
गुरु—५३
गुहार्थ—२७८
गोय—१५६
गोयपद—१७७, ४७३
गोकुलवासु ४६३

गोत्रस्खलन—१७६
गोदावरी वामुदेव केतकर—१८
गोपिका—१५१, १५३
गोपीचन्द—४८४
गोपुच्छाग्र—४६५-६६
गोविन्द राजुल्य—५०२
गोष्ठी—१४६-५०
गौडविजय—१५२
गौडी—४२७
गौर—३८७-८८
गौहर—४८७
ग्रथन—१७६
ग्रथिक—७६, १०८-१०९
ग्रथित—३८१
ग्रहवर्मा—२६१
ग्राम—४६३-६५
ग्रामेयी—१३४
ग्राम्य—२८६
ग्राम्यत्व—२८०
ग्राम्या—४२६
ग्रीनवी एम बी—२३७
ग्रीवा—३५०, ४०२
ग्रीष्म—४११, ४१४
ग्रीस—६६, १०६, १६७, ५०५
ग्लाना—३४६
ग्लानि—२४५, २४६, २५४

घ

घटी (पटी)—३६१
घन—४६८
घर्म—२५६
घात—२६०
घोष अधोष—२६५
घोष मनमोहन—२०, २६७, ३६६-६७,
४१०

च

चचलता—२५५
चंदनदास—२८६
चन्द्र—६४, ३०१-३०२, ३८७, ४१०-११
चन्द्रगुप्त—४६७, ३०५, ३११, ३१३-१४
४१२-१४, ४३१, ४६८
चन्द्रापीठ ३६ ४४१

चन्द्रावली १३४
 चन्द्रवदन—४८८
 चन्द्रहास—४८८
 चन्द्रालोक—२७२, २८६
 चकित—२११
 चक्रपालित—२६०
 चक्रवालयनक—२७६
 चण्डीदास—४६६
 चण्डीयात्रा—४८३
 चतुर्व्यवसितयमक—२७६
 चतुर—१६३, ३५८
 चतुरा—२००
 चतुरस्र—८५, ६१, ६७, ६८, ३०५, ३६०
 चतुष्पद—३६०
 चपला—२६६
 चपलता—२४७
 चरण—४८, ५१३
 चर्वरी—१५०
 चलचित्र—४८६-८७, ४६२, ४६६, ५०१,
 ५०६, ५१६
 चलम्—५०२
 चाक्षुषक्रतु—८७, ६६, ३२६
 चाण्डाल (ली)—२८८-८९
 चारायण—८, १८२
 चारी—३३, २६६, ३०३, ३६१-६२
 चारुदत्त—३३, ११३, ११६, २०७, २६०-
 ६१, ३२८, ४१३-१४, ४३१, ४७४-७५
 चारु चन्द्रलेख—३७३
 चारुमित्रा—४६६
 चित्र—१७६, २८२, ४७१, ५१६
 चित्रकर—३२३
 चित्रतुरगन्याय—२३४
 चित्रकारिणी—६६, ८०, १०२, ३१८, ४१३
 चित्रकाव्य—१५२
 चित्रकृत—४२, ७०
 चित्राङ्गी—५०२
 चित्रपूर्वरंग—३०५-६
 चित्रनलीयम् ५०२
 चित्रलेखा २६

चित्तवर्त्यपिका ६५६
 चिन्ता—२४५-४६, २५५
 चिबुक (अभिनय) ३५०, ४०२
 चित्ररथ—६६८
 चित्रात्मक (अभिनय)—४१२-४१३
 चिरकुमार मभा—४६५
 चीन—४२५
 चीनार तार—४६५
 चूम्बन—४०६
 चूर्ण (गद्य)—२६६
 चूलिका—१३३
 चेट—१३३, ३७१
 चेटी—३२५-२६
 चेष्टालंकार ४०१, ४२५
 चेष्टा—४३३-३४
 चेष्टाविन्यास क्रम—४२७
 चैतन्य—४६२
 चैतन्य भागवत—४६२
 चैतन्य यात्रा—४८३
 चौर्यरति—१५३

छ

छद—२८, ४१, ४२, ४६, २६६-७, २८८,
 ५१७
 छंदशास्त्र—२८, २६८, ५११
 छदविधान—२६६
 छदसूत्र—२६६-६७
 छदोवृत्त त्याग—२७६, ३३६
 छत्र—४१४
 छलिक—७६, ८०, १०३, १४६, १५४,
 १५५, ३७७, ४७५, ४८०
 छविदोष—२७८
 छादन—१७४
 छालिक्य—१५५
 छायानाट्य—७६, ७६
 छेकानुप्रास—२८
 छेदन २४६

अघन चपला ३६६
 चमत्ता २४६ ४७ २५६
 जतीन्द्र मोहन टैगोर—४६४
 जनान्तिक—१८१-८२ ३५५, ४२०, ४४७,
 ४५१
 जबलपुर—५००
 जयदेव—१५२, २७२, २८६, ४६२
 जयशंकर प्रसाद—४६८-६९
 जयापीड—५२
 जयाजीव—७०, ३३८
 जर्जर—६४, ७२, ३०२
 जर्नल ऑफ आन्ध्र हि० रि० सो०—३१, ५१
 ल—३८७
 जर्नल ऑफ डिपार्टमेंट आफ लेटर्स (कलकत्ता
 वि०)—३९
 जर्नल आफ ओरियन्टल रिसर्च मद्रास—
 ५७, १५०, ४३८
 जर्नल ऑफ एशियाटिक सोसायटी (बंगाल)
 —३१
 जलप्रलय—४११
 जल्हण—५४
 जवनिका—११०-११
 जहाँगीरजी—४८७
 जागीरदार—६९, ७८
 जाति—२६६, २८४, ३८७, ५१७
 जानकी मंगल—४६७
 जापान—४८५
 जामदन्य जय १४०
 जार्ज बर्नार्ड शॉ—४६९
 जीमूतवाहन—१६१, २४३
 जीमूतवाहन चरित्र—४८२
 जूनागढ शिलालेख—३९
 जुगुप्सा—२५३
 जे प्रासेट—१५
 जैन—७६, १०३
 जैनागम—७२, ७५, २७७-७८
 जोगीमारा—१०४-१०५
 जोहरा सङ्गल—५२०
 ज्येष्ठ—८५, ३९८
 ज्येष्ठा—२०३
 ज्योतिरीश्वर—१४२
 ज्योतीन्द्रनाथ—४६५
 ज्वर—३५०

२०८

प्रापक हेतु २३८

भा

बालरी—४६९
 बालीकर—२३३

ट

टाइम्स ऑफ सस्कृत ड्रामा (मकद)—१४०
 टी० बी कैलाशम्—५०३
 टैगोर, एम० एम—१०७
 ट्राइब्स ऐंड कास्ट्स इन नार्थ अवध—२०
 ट्रेजेडी—३९९-४००
 टेक्स्ट ऑफ पौराणिक लिस्ट्स ऑफ
 पिपल्स—४४३

ठ

ठक्क राग—१५२

ड

डिम—८१, १३८-३९, १५६, ४७१
 डी० जी० व्यास—४८८
 डी० एल० राय—४६४-६६
 डी० सी० सरकार—२६८
 डोमकछ—४४८
 डोम्बिका—१४८
 डोम्बी—१४९, १५२
 ड्रॉप कर्टेन—१०६, १०८, ४८०, ४८७
 ड्रामा इन संस्कृत लिट्रेचर—६८
 ड्रामेटिक सिस्टम ऑफ हिन्दूज (विल्सन)—
 १५७

ढ

ढक्की—२८९
 ढक्कनी—४६९
 ढिल्लन—५७

त

तत्री—४२
 'त' चिह्नित—२२, २३
 तण्डु—८५ ५१ ६७-६९ ३०५
 तण्डु ४६८

तयागत ७६
 तदनुकृति—२४१
 तदाभास—२४१
 तद्भावग्रहण—३७३
 तद्भावानुगमन—३७८
 तनुमध्या—२६७
 तन्द्रा—२४५
 तपन—२११
 तपस्विनी—३७३-७४
 तपस्वी—३८६
 तमिल—२१, २७
 तमिलनाडु—५०१
 तमिल रंगमंच—५०१
 तबल—६६, ८०
 तर्कवागीश—४२६
 ताण्डव—७३, १५५, ३०६, ४७१-७५
 तान—२६०
 ताप—२६०
 तापन—१७१
 तापस वत्सराज—१६१, ४५०
 तार—२६७, २६१, ४६४
 तारकोद्धरण—१३६
 तारकासुर—१८६
 तारागण—३८७
 ताम्रलिप्त—४४३
 ताराशकर—४६५
 ताल—४२, ४६, १३६, ३०५, ३६६,
 ४६५
 तिरस्करिणी—१०३, १०७, ११०
 तिलक—४६१
 तुर्क—४८१
 तुलसी—४८३
 तुलसीदत्त शैवा—४६८
 तुम्बक—४६१
 तुल्यतर्क—२७०
 तुल्ययोगिता—२७०
 तूणावधम—६६, ८०
 तेज—१६६
 तोसल—४४२
 तोटक—२६७
 तोरण—१०३
 तेलगू—२१
 तेलगू डामा—५०२
 तेलगू लिटिल थियेटर ५०२
 तेलगू रंगमंच ५०२

उत्तरीय उपनिषद् २२२
 तोलगुत्ति—५०३

थ

थियेटर एण्ड स्टेज—३०६, ३१६, ३३६,
 ३६६
 थप्प बरीडी—५०२
 थियेटर—६८
 थियेटर कम्पनी—४८७
 थियेटर यूनिट—४६६
 थूआ—३२६

द

दड—८५, १७६
 दडी—२८, ३७, १४६, २७३-७८, २८१,
 २८३, २८४, ४२७, ४४६
 द एट प्रिसिपल रसाज ऑफ हिन्दूज (एस०
 एम० टैगोर)—१०७
 द कर्टेन इन ऐनसियेन्ट इन्डिया—११०
 दक्षाध्वरध्वस—६, ६५
 दक्षिण—१५३, १६२
 दक्षिण भारतीय—२२
 दक्षिण भारतीय रंगमंच—५०१-५०४
 दक्षिण भारतीय लोकनाट्य—४८५
 दत्त—२६१
 दत्ता—२६१
 दत्तात्रेय नाटक मंडली—५०३
 दत्तिल—५०, ५१
 दयाभाई—४८८
 दरब्रीडा—२०४
 ददुर—४६६
 द रायल एशियाटिक सोसायटी, बंगाल—१८
 दशरथ ओझा—१४३, १५१, ३०५, ४८२-८३
 दशरूपक—८, १४, २०, २१, ३५, ३७,
 १२३, १२४, १३२, १४४-४५, १४६,
 १५४, १५६, १७४-७५ १७६, २०६,
 २७७, ३७६
 दशरूपक विकल्पन—१२४, १५७
 दशार्ण—४४३
 दशावतारम्—४८४
 द सोशल प्लेज इन संस्कृत—१३२
 दासिणात्मा २८८ ४४२
 दानव १३५, ३८६ ८८

दानवपात्र ३०६
 दानी घोष ४६४
 दाम १७६
 दामाजित पन्त—४८४
 दामोदरगुप्त—८, ३६, ४७, ५०, ५१, १०७,
 ३१३, ३१५, ३४१, ४७४-७५
 दारुशिल्प—६५-६६
 दिनकर—४६०
 दि डिस्गाइज—४६३
 दिल्ली—५००, ५२०
 दिल्ली नाट्य संघ—५००
 दिव्य—११५, १५६, २४७, ३४६
 दिव्यगण—२६७
 दिव्यमानुषगण—२६७
 दिव्यसत्त्वा—१६७
 दिव्यपात्र—३०६
 दिव्या—१६७
 दिव्यांगना—३८४-८५
 दिव्यावदान—७५
 दिव्येतरगण—२६७
 दीनता—२४६
 दीनबधु—४६६
 दीपक—२८, २७५-७६
 दीपन—२६२
 दीप्त—२१०, २६१-६२
 दीप्ता—३४६
 दीप्तत्व—३८०
 दीप्ति—४०२-३
 दीर्घ—२६७
 दीवार—५००
 दुःख—१८८
 दुःखरेचन—२२६-३०
 दुःखात्मक—२२७
 दुःखुभि—४६६
 दुर्ग—३८७
 दुर्गादास बनर्जी—४६४
 दुर्वासा—१६६
 दुर्योधन—१८६
 दुर्मल्लिका—१४६, १५३
 दुष्यन्त—३४, ११२, ११३, १२५, १६८,
 २३४, ४००, ४१५
 दुःशासन—२४१
 दूत—१७६
 दूत वाक्य ८२
 दूती १५३

हथ १७८
 हथभेद १८१
 हपद्वती—५
 हथ विधान—१११, ३६६
 हृष्टि (अभिनय)—३४६-५०
 हृष्ट-नष्टता—१६५
 हृष्टान्त—२७०, २७४, ३६६
 हठवर्मा—३१२
 देव—१३४, १३६, १६२, २०७, २८६,
 ३८८-८९
 देवत—४८४
 देवता—३८७
 देवदासी—४८५, ५०३, ५०४
 देवल—४६०
 देवसेना—४१६
 देवीचन्द्रगुप्तम्—३७३, ४६६
 देवी—२६०
 देवी माहात्म्य—१५१
 देवी ध्रुवस्वामिनी—४८८
 देवी महादेव—१५२
 देवी हंसपदिका—१०३
 देश—३६६
 देशप्रेम—४०६
 देशभिन्नता—४४४
 देशभेद—२६६-७०
 देशकालयुत—२८२
 देशी—१५६-५७, ४४६, ४६८
 देशी गुजराती—४८८
 देशी नाटक समाज—४८८
 दैत्यदानव—३८७
 दैत्यदानवनाशन—६४, ७१
 दैन्य—२५५
 देवी सिद्धि—३३३-३४
 दोषक—२६७
 दोल—३५४
 दोष—४१, १८५, २१७, २७७-२८१, ५१७
 दोषहान—२८०, २८३
 दोषाभाव—२८०, २८२-८३
 द्युति—१७६
 द्रमिल—२७, २८८, ४४२
 द्रोण्यन्ति भरत—५
 द्रव—१७४
 द्रविड—३८७
 द्रुत २६२ ४७२
 द्रुतविसर्जित ७६

द्रुतमध्य ४६३
द्रोण ४६६
द्रौपदी—१६१
द्रौपदी वस्त्रहरण—५०१
द्रौपदीदर्शन—४८८
द्वादश रूपक—१४७
द्वादश वच—१४७
द्वार—६३-६५, ११३-११४
द्विपद—३६०
द्विपदी—१४६, १५८, १५५
द्विपादिका—१५२
द्विभूमि—१००, १०२
द्विभूतक—१७७, ४८३

घ

घनंजय—१४, २१, १२४, १३४, १३६,
१४०, १४२, १५६, १६०, १६५-६६,
१८२, १६०, २०२, २०४, २२४-२५,
२४२, २६६, २७३, ३२५, ३६२, ३६५,
४११, ४३६, ४४०
घनिक—२०, १२६, १३४, १३५, १४१,
१४६, १५१, २२५, २०६, २६७, ३३२,
३७६
घर्म—६७, ६६-७१, १८७-८८
घर्मकाम—२३७
घर्मवीर भारती—४६६, ५००
घर्मसूत्र—३३०
धात्रेयी—३२५
धारिणी—३४
धीर प्रणान्त—१२६, १६०-६१
धीर ललित—१२६, १५७-५६, १६०-६१,
२८८
धीरा—२०३, २०५
धीराधीरा—२०३, २०५
धीरोदात्त—१२६, १५८-५६, १६०-६१,
२८८
धीरोद्धत—१२६, १४०, १५७, १६०-६१
धूत—३४८
धूता—१३२
धुति—१७४
धूम—२६०
धूत—१३३, १४२
धूर्तधरिषम् १४२
धूर्तविद सवाद १४५

धृतिल ५०
धूसर ३८७
धृति—२४६-४७, २५५
धृष्टनायक—१६२
धैर्य—२११, ६०२-३
धैवत—२२१, ४६२
ध्रुवस्वामिनी—१६७, ३१४ ४१३, ४६८
ध्रुवा—२६, ४२, ४६, १०६, ३०५, ३६५,
४६१, ४६६
ध्वजा—६४, ३८१, ४१४
ध्वनि—५६
ध्वनिकार—५५, ५६
ध्वनि काव्य (नाटक)—५२०
ध्वन्यालोक—२७, ५५, २२५, २६७, २७५-
७६, २८६, ४२५, ४२७
ध्वन्यालोक लोचन—५५, १४६
ध्वनि सिद्धान्त—५५-५६

न

नंद—१६७
नंदमुखी—२६
नंदा आर० सी०—४८४
नंद दुलारे बाजपेयी—४७६, ५०५
नदिकेश्वर—८, २२, ३४७, ३४८
नदिभरत संगीत पुस्तकम्—४२
नदी—८६
नबर आफ रसाज (राघवन्)—२२६
नखकुट्ट—८, ४६
नगेन्द्र (डॉ०)—२०७, २१६
नट—१०, १२, ६६, ७६, २६०, ३२१,
३२५, ३२८, ३३०
नटराज—७३
नटराजमंदिर—४०, ४७२
नटसूत्र—६, २८, ४६, १२३
नटी—२६०, २६७, ३२१, ३२२-२३
नत—३७६
नदी—४११
नपुसक—१४२
नयन—४०२
नयनोत्सव—४७, ६६
नर—३८७
नरकोद्धरण—१३६
नरोत्तम मुञ्जराती ४८८
ननक ७६, १४६ २२४ ३२५

नतकी—२०, १-१-२०. ०७२-७८
नर्तनक—११८
नर्म—१२६, १७१, ४३३-३४
नर्मगर्भ—४३३-३४
नर्मदाशंकर—४८८
नर्मद्युति—१७१
नर्मस्फुर्ज—४३३-३४
नर्मस्फोट—४३३-३४
ननदमयन्ती—४८७
नवयौवना—२०८
नवल अनंगा—२०८
नववधू—२०८
नववयोमुग्धा—२०२
नवाब—५२०
नहुष—४७, ६५-६६, ३२६, ५१२
नाग—११५
नागरक—२८६
नागपत्नी—३८४
नागराज—२६
नागानन्द—१२७, १४१, १५७, १६१, २४३, ४७३
नावधर—४८३
नाटक—७६, ८१, १२४-३०, १४२, १५५-५६, १७८, ३६८
नाटक (निबन्ध-भारतेन्दु)—१३३
नाटक तोता मैना—५००
नाटक लक्षण रत्नकोष—८, ३७, ५१, ५६, ६४, १३२, १३७, १७५-७६, २७७, ३०१, ३२५, ३२८
नाटक मेलक—१४२
नाटकम्बी—३३
नाटकीया—३३, १६६, ३२१-२३
नाटिका—१३३-३४, १४६, १५६-५७, ४४५
नाट्य—६६, ६८-६९, ७३, ८०, १२३-२४, १५६, ३४५-४६, ३६६-४००, ४०५, ४२२, ५११, ५१८
नाट्यकला—११३, २४२, ३६३
नाट्यकार—३२०
नाट्यकुमारी—२६
नाट्यदर्पण—८, ३७, ४६, ५०, १३२, १३६, १४५, १५०, १५३, १६७, १७४, १७८, २५६, २७७, ४३३
नाट्यदृष्टि—२१८
नाट्यधर्मी ४१ ११२ ११५ ११७ ३५५
३८० ८१ ४४७ ४५५

नाट्यनिकेतन—४८२
नाट्यप्रदीप—५७, ३०१
नाट्यमण्डप (रेखाकत)—६८-७०
नाट्यप्रयोक्ता—३२६
नाट्यप्रयोग—२६१, ४५२, ५१६
नाट्य प्रयोग विज्ञान—३३०, ३४३
नाट्यमण्डप—४०, ४१, ४७, ५७, ७५, ८५, ६५-१००, १०३-१०५, १०७-१११
नाट्यमन्वन्तर—४६१
नाट्यरस—२१६-२०, २२२-३०, ३००-३०१
नाट्यरासक—१५०-५१
नाट्यलक्षण—२६६-७३
नाट्यविघ्न—२६
नाट्यवृत्ति—४५, ४२५
नाट्यवेद—६४
नाट्यशरीर—१५८, १६२
नाट्यशास्त्र—(जविकाण पृष्ठों पर)
नाट्यशास्त्र (अ० अनु०)—१८, २६-२७, १३०, १७२, २२०
नाट्यशास्त्र सङ्ग्रह—३४८, ४५४
नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा—८०
नाट्यसमीक्षा—१५१
नाट्यसिद्धि—४२, ३३२-३४
नाट्यायित—४०३-४
नाट्यालंकार—२६६-७३
नाट्यावतरण—४२, ५०, ५१२, ५१३
नाट्याचार्य—४१, ३१७, ३२६, ३६६
नाट्योत्पत्ति—४७, ६३-८२
नाडकणि—४६०
नाडि (लि) का—१३५, १५३, ३३६-३७
नाद—४६१
नानाघाट शिलालेख—३१
नामकरण—२६२
नामाख्यात—२६५
नानारसाश्रयता—१३६
नान्दी—२७, १५५, २६६-३०७
नान्यदेव—४५, ४६२
नायक—४१, १२५-२७, १३०-३६, ३३८, १३९, १४५, १४७, १५०-५३, १५८, १६०, १६५, १७८, १८०-८३
नायिका—४१, ३३१-३३, १५२, १६०, २१२, ४२५
१८८ २०० २० २०८
नारद २८ ४७ ४६ ६४ १५५ ८२१ ४७५

नारायण ३७, ४२८
 नारायण प्रसाद वेदाव ४६
 नारी—४०२-३, ४०८-९
 नासिका (अभिनय)—३५०
 निग्रह—२७७
 निवटु और निरुक्त—२१, ४९
 निदर्शन—२७०, २७४
 निद्रा—२४५, २५६
 निन्दोपमा—२७५
 निबद्ध बध—२६६
 निभृता—१६७
 नियतव्याख्य—१३१
 नियताप्ति—१५६, १६३, १६६
 निरूपमा राय—४६६
 निवाज कवि—४८२
 नोहार रजन राय—४६६
 निर्देशक—५१८
 निर्माता—५१८
 नियुद्ध—३०
 निरर्थक—२७७-७८
 निराकरण—२७८
 निराकाक्ष—२६१
 निरुक्त—४४, २७५
 निरोध—१७५
 निर्भयभीम—१५०
 निर्णय—१७६
 निर्देश—४०४
 निर्दोष—२८२
 निर्मुण्डक—२६०
 निर्वहण (सधि) १४२, १४३, १५०, १५३
 १६३-६४, १६७, १७५-७६
 निर्वेद—२४३, २४५-४७, २५४
 निवृत्यकुर—४०३-४
 निर्व्यूह—२६, ६५
 निपद्य—११५, ३५६
 निषाद—२६१, ४६१
 निषेध—३६४
 निष्ठुरता—३८०
 निहंचित—३४८
 नीच—२६१
 नील—३८६-८७
 नीलकण्ठ—४५
 नूरजहाँ—५०३
 नृत ५७, ६६, १०३, ३५६, ३६०
 ३६०

नत्तशालिनी
 नत्तश मय ६
 नृत्य—४६, ३७, ८८-८९, ७३, ८०, १०५,
 १०६, १०८, १५०-५८, १५४,
 २०५-६, ४७१-७६, ५७२
 नृत्यरूपक—१५८, १५५
 नृत्यशाला—१०८
 नृपपत्नी—१६७, ८८८
 नृसिंह—२७, १३५, १५४
 नृता—१३२
 नृशदान—४६६
 नृपथ्य—६८, ८३-८८, ९१, ९७-१०४,
 १०८, ११४, ३४६, ३७७, ५१५
 नेपाल—३१, ८८३, ४८०, ४६८
 नेमिचन्द्र जैन—८८६
 नेयार्थ—२८०
 नेशनल थियेट्र—८६९
 नेशनल स्कूल आफ ड्रामा—५००, ५२०
 नैयायिक—१६६
 नैष्कामिकी ध्रुवा—३६
 नैष्कामिकी—४६६-६७
 नैपथीयचरित—३२९
 न्यायदर्शन—२०१
 न्यायविरुद्ध—२७८
 न्यायमूत्र—२७७, ७६
 न्यायादपेत—२७८-७९
 न्यायाधिकरण—११६
 न्यून—२७८
 न्यू इण्डियन ऐंटीक्वेरी—४२

प

पगु—३७१
 पचम—२६१, ४६१
 पंचरात्र—८२
 पचसधि—१६२-१६७
 पजाबी लोकनाट्य—४८४
 पत—४६०
 पटना—५००, ५२०
 पटह—४६६, ५१८
 पटी—१०५, १०६, १०६, ११०, १११
 पणव—४६६
 २०७
 पण्डिता २००

पातजल (महामाप्य) २४ १२ ८४ ७४
 ८०, १०२, १०७, २१२, २२६-२७,
 ३३०, ३६६, ३७३
 पातजलिकालीन भारत—८०, ३२७
 पताका—१५८-६२, १६३-६५
 पताका (हस्तमुद्रा)—३५५-५७
 पताकानायक—१६२
 पताका स्थानक—५७
 पतिवता—४८४
 पथ्या—२६६
 पदच्युत—७७८-७९
 पदविन्यासक्रम—४४०
 पद मौकुमार्य—२८३-८४
 पदबंध—२६५-६६
 पदादि यमक—२७६
 पदार्थ (अभिनय)—४१७-१८
 पदार्थ दोष—४१७-१८
 पद ताडितक—१४५
 पद्मनाभ पिल्लई—५०३
 पद्मप्राभूतक—१४५
 पद्मकोष—३५५-५६, ४१४
 पद्मपुराण—६
 पद्मावती—११६, २६१, ४१९
 पद्मवर्ण—३८७
 पद्मिनी—७६
 पदोच्चय—२७०
 पद्य—२६५-६६
 परस्थ—२४५, २५३, ४०४
 परागना—२००, २०७
 परकीया—२०२-२०६
 परसमुत्था बाधा—३३३-३६
 परिकर—१६२
 परिघट्टन—२६१
 परमादिदेव—१४०
 परिचारिका—५७, १६६
 परावृत्त—३४८
 परावर्तित—३६०
 परिवारित—३४८
 परिदेवन—२७०
 परिच्छेद—३८४-८५
 परिन्यास—१६८
 परिभावना—१६६
 परिसर्प—१७०
 प ७८ ३०३ ३१३ ३१७-२०
 मरिपूणता २८२

परिमाण १७६
 परिवतन—२६६, ३०२
 परिवर्तक—४३८
 परुषा—४२६-२७
 परोक्ष—३५३, ४०४
 पर्णदत्त—२६०
 पर्याय—८७८
 पर्युपासन—१७१
 पर्वतारोहण—३६६-७०
 पर्सनलिटी (एम० पी० ग्रिनवी)—२३७
 पल्लव—३८७
 पश्चात्तपन—२७०
 पञ्जजा सूत्र—७५
 पण—४१४
 पल्लव—३३०
 पाचाल—३८७, ४४३
 पाचाल मध्यमा—४४२-४४
 पाचाली—४२७
 पाठ्य—६३
 पाठ्यशुण—२६१
 पाणविक—४६६
 पाणिघन—६६
 पाणिनि—४४, ४८, ४९, ८२, १२३
 पाण्डु—३५१, ३८६
 पाणिनिकालीन भारतवर्ष—६, ४२, ३२७,
 ३३०
 पात्र—१८६-२१२, २२०, ३०६, ३४०
 पात्रप्रवेशकाल—३६५
 पाद—३६१
 पादप्रचार—३६२-६३, ३६५
 पादरेचक—४७२
 पादान्तथमक—२७६
 पागसी रगमच—४८६-८७
 पारस्कर गृह्यसूत्र—६६
 पारिजातक—१५४
 पारिजातहरण—४६०, ८८२
 पार्श्वपराक्रम—१४०
 पार्थिव नारी—३८४-८६
 पार्श्व—३६१
 पार्श्वक्रान्त—३७०
 पार्श्वगत—३५७
 पार्श्वसंदंश—३५७
 पार्श्वनाथ केलकर—६६२
 पार्वती ७३ ३०६
 पालक ११६

प्रातवस्तूपमा—२८, १६३, २७५
 प्रतिवादी—११६
 प्रनियोगिनी—३२५-२६
 प्रतिशिरा—१०३
 प्रतिशीर्ष—३८१
 प्रतिपेध—१७४, २७०
 प्रतिहारी—१६६
 प्रतिहारिन्दुराज—२८६
 प्रतीकात्मक—३६६, ४१५
 प्रतीक विधान—४१२, ४१४
 प्रत्यक्षपरोक्ष समोह—२७६
 प्रत्यक्षीकरण—४०५-७
 प्रत्यभिज्ञा (वाद)—२३०, ५१२
 प्रत्यानीह—३६३
 प्रत्याहार—२६८
 प्रत्युत्पन्नमन्त्रिण—१७६
 प्रत्यूह—६५, ८८, ६५
 प्रथमावतीर्ण मदन विकारा—२०२, २०८
 प्रथमावतीर्ण यौवन विकारा—२०२, २०८
 प्रज्ञान—१७६
 प्रधानसूत्र—७५
 प्रबोध मी० सेन—४८४, ४६२, ६६५
 प्रबोधचन्द्रोदय—७६
 प्रभुदयाल अग्निहोत्री—८०, ३२७
 प्रभात—४१०
 प्रयत्न—१५६, १६३
 प्रभाकर साधवे—४६६
 प्रयाग—३४२
 प्रयोक्ता—२५१, ३६८-६६, ४५६
 प्रयोग—३२०
 प्रयोगातिशय—४३१
 प्रयोज्य—१७६
 प्ररुद्ध यौवना स्मरा—४०२
 प्ररोचना—१७४, २६६, ३०२-३, ४३१, ४३७-३८
 प्रलंबित—३८१
 प्रलय—२६०-६१
 प्रलाप—४०४
 प्रवृत्तक—४३१
 प्रवृत्ति—४१, ४३, ४३६-४६
 प्रवेशक—१३३, १३६, १५३, १८२
 प्रणसोपमा—२७०, २७५
 प्रणमन—२६२
 प्रशस्ति—१७६
 प्रशान्त—१२६

प्रसंग—१७४
 प्रसन्नादि }
 प्रसन्नान्त } ४६८
 प्रसन्नाद्यन्त }
 प्रसन्नभव्य }
 प्रसन्न—३५१
 प्रसाद—११७, १६७, २८३-८५, २८६-२९०, ३०४-५, ४६८-६९, ५०६
 प्रसारित—३७५
 प्रमेनजित—२६०
 प्रस्तावना—३०३-३०६
 प्रस्तावक—३०५
 प्रस्थान—१४८, १८६, १५१
 प्रस्थानक—३६३
 प्रहसन—४१, १५१-४५, ६२१, ६२७-३८
 ४४८
 प्रह्लाद—५०२
 प्रह्लाददेव—१४०
 प्राक् आर्य—७४
 प्राक् ज्योतिष—८८३
 प्राकृत—७७, ७९, ७४-७५, ७६६, ७८८-९०
 प्राकृतपिगल—७६६
 प्राकृतिक पदार्थ (अभिनय)—८१०-१३
 प्राकृती—७८६
 प्राचीन भारत के कलात्मक विनोद—६३
 ४७३
 प्राचीन वैदिक धर्म—७०
 प्राच्या—२८८-८९
 प्राड्विवाक—१६४
 प्राणविभूति—७६१
 प्राप्ति—२७०
 प्राप्त्याशा—१५६, १६३
 प्राप्टिग—१०८
 प्रायश्चित्त (प्रसाद)—८१६
 प्रायोगिक नृत्य—४०४
 प्रारम्भ—१५६, १६३
 प्राश्निक—३४, ३३८-४०
 प्रावेणिकी—३६, ४६६
 प्रार्थना—१७३
 प्रासंगिक—१५८-५९
 प्रामाद—१०४, ३६६-७०, ३८१, ३८७
 प्रामादिकी—४६६-६७
 प्रियोक्ति—२७०
 प्रियदर्शिका—१३४, १३७-३८, १६६
 १ साह ३५

प्रिय २८० ६१२ ८०
 प्रसन्नोक्ति ४६७
 प्रक्षक—३३, २१४, २३-२४, ८०, ८६, ४५६

प्रेक्षकोपवेशन—८३, ६०-६६ १०६
 प्रेक्षणक—१४६, १५२
 प्रेक्षगृह—७५, ८७, १०३, ५१५
 प्रेङ्खोलित—४६४
 प्रेतात्मावाद—७६
 प्रेमी—४६०
 प्रेय्या—२००
 प्रेय्याभितारिका—२००
 प्रोड्यूसर—३१६
 प्रोड्यूसिंग ओपेरा—६६१
 प्रोत्साहन—२७०
 प्रोषितकांता—१६६, २०३, ३८६
 प्रौढा—४२६

फ

फर्डिनेन्ड ब्रेनेटियर—४००
 फल—१३०
 फलयोग—१५६, १६३
 फलागम—१६३
 फलानुसन्धान—१६०
 फुल्लकपोल—३५०
 फायड—१८७, ४०८, ४६६

ब

बग—७४, ४८४-८५, ४६३
 बंगला—४८८, ४६२
 बंगाल—७४, ४८४-८५, ४६३
 बंगाली ड्रामा ऐड स्टेज—५०५
 बंगाल थियेटर—४६५
 बंगाली ड्रामा—४८४: ४६३
 बब्रनीय—३८१-८२
 बन्धुवर्मा—२६१
 'ब' विहित (पाण्डुलिपि)—२२
 बटुकनाथ शर्मा—१६
 बधू नाटक संघ—४७६
 बनारस थियेटर—४७६
 बनारसीबास ४८२
 ४६५

बनजर
 बनारस ८०
 लदेव १८५ १
 बलवन्त—१६१
 बलराम रघुनी—१५५
 बम्बई—४८६
 बम्बई गुजराती—४८८
 बलवन्तराव जोग—४६०
 बर्वर—३८७-८८
 बन्निदान—४६४
 बलिवधन—२५, ७८
 बहुरूप मिथ—२२५
 बाणभट्ट—३६-३७
 बालक—३११, ४२१
 बालकृष्ण—४८८
 बालगन्धर्व—४८६-६१
 बालचरित—३८१
 बालमोहन—४६१
 बालरामायण—७७, ३८०, ४३५-३६
 बालविनोद नाटक सभा—५०१
 बाबाजी राव राणे—४६०
 बाबूराम कोलहत्तकर—८८६
 बाध्य—८०५, ४६६
 बाध्यवस्त्वनुकारिणी—४५४
 बाध्या—१६७-६८, २०७
 बाध्याभ्यन्तरा—१६८, २०७
 बिंदु—१६०-६४, १८३, ४६४
 बिन्दोर छेले—४६५
 बीज—१६०-६४
 बीणा—६८, ८०, ४६८-६९
 बुन्देलखण्ड—४६६
 बुद्ध—८०-८२, ३२६, ३८७
 बुद्धचरित—२८२
 बुद्ध—३११, ३८६
 बुद्धभरत—११
 बृहत्कथा—१२५
 बृहत्सपति—२६, ४६, १०४
 बृहन्नला—२८८
 बेनीपुरी—४१८, ४६०
 बोधिसत्त्व—१०३
 बौद्ध—३२, ७५-७६, १०३, ३२६
 ब्रजबुलि—४८५
 ब्रह्म—११, २६, ४६१, ५१२
 ब्रह्मचारी ३८८
 ब्रह्मवेत्त पुराण २६

ब्रह्मा ४, ४७, ६४, १०४, १३५, ३८७, ४२८
ब्रह्मोत्तर—४४३
ब्राह्मण—१४२, १८२, २८६, ३८७, ३८८, ५११
ब्रिटेन—७५, ४८७
ब्रिटिश ड्रामा—६६
ब्लाश—१०६

भ

भक्ति रसायन—२३०
भगवत्—२८६
भगवती—२६०
भगवदज्जुका—१४२
भग्नताल—१५०
भट्ट गोपाल—५८
भट्टतोत—२३, ५८, ५६, ६६, १००-१०२, १३८,
१७८, १८५, २१७, २६६-७०, २७२
भट्टनायक—३८, ५२, ५५, ५६, ७१८, २२६
भट्ट मातृगुप्त—५६
भट्ट वृद्धि—५८
भट्टयन्त्र—३८, ५२, ५८
भट्टलोल्फ—२४, २७, ३८, ५२-५४, ५८-५९,
१७६, २१८, २२४, २३२, २३३, २३६, २४२-
४३, ३६८, ४०१, ५१६
भट्टशकर—५८
भट्टसुमनस—५८
भट्टि—२७६, २८२, ३७७
भट्टोजी दीक्षित—११०, ३१३
भट्टोदभट—२३, ४७, ५३, २१८
भण्डारकर औरियन्टल—५२
भद्रमुख—२६, ३३
भद्रा—४२६
भमकलापमु—५०२
भय—१७६, २४६, २५३, २६०, ३५०, ४३३-
३४
भयानक—४५, १३८, २४०-४३, २४७, २६१,
३६२, ३८७
भयानका (दृष्टि)—३४६
भयान्विता—३४६
भरत—६-१३, २५-३७, ४८-५६, ६३-६७, ७६-
८२, ८४-८८, ९७, १२४
भरत का नाट्यशास्त्र (डा० रघुवश)—१८
भरतपुत्र—४२, ६५, ६६, ३२५, ३२६-२६
भरतकीर्ण ३१ ३८ ११६ १४४ १५६ १६४
२२१ ३५१ ४६१ ६३ ६४ ६५

भरतसूत्र—२८, ४६६, ४६८
भरतनाट्यम्—५०४
भरतनाट्यपरिचय—४६६
भरतार्णव—३४८
भर्तृदारिका (रक)—२६०
भर्तृमेष्ठ—५६
भर्तृहरि—३२६
भरषुआ—३२६
भवभूति—७, २८, ३२, ८७, १०३, ३३०, ४८०,
४८२
भवानी—१५४
भवार्ई—४८४, ५०५
भाट—३२८-२६
भाउदाजी (डा०)—५६
भागवत—१४१-४२
भागवतम्—४८५, ५०५
भागवतमु—५०२
भागुरि—५८
भाण—८१, १४८-४५, १४८-६६, १५६, ६६८
भाणिका—१४६
भाणी—१४६, १४८, १४९, १५४
भादुरि—४६५
भानु (प्रोफेसर)—१८
भानुदत्त—२०८
भामह—२८, ३५ ३७, १४६, २७३-७८, ८८०-
८१ २८५, २८७, ४८६
भारत (स्थान) ३६३
भारत दुर्दशा—४६७
भारती—४१, ६४, १३६, १४०, १४३, १५१-
५४, ३०३, ३६३, ४७८-३८, ४३७-३८,
४८३, ४८६-८७
भारतीय दर्शन—४०६-७
भारतीय नाट्य—४५०
भारतीय नाट्यशास्त्र (केतकर)—१८
भारतीय नृत्य—४७१
भारतीय नृत्य कलामन्दिर—५२०
भारतीय रंगमंच—४७६-८०, ४८५
भारतीय रंगमंच का विकास (सक्सेना)—
४६८
भारतीय रंगमंडप—१०६
भारतीय लोकधर्म—७२
भारतीय लोकजाट्य—४८२-८५
भारतीय भाषा—२८६
मारोपीय ३२८
४६३

मदनिका १६

मधुर—१५५, २००-०

मधुरा—४२६

मधुसूदन सरस्वती २२६-३०

मध्यम—४१, १४७, १५३, १८६, १६२,
२६१, ३६८

मधुकैटभ—८२८

मधुकृष्ण—१०२

मध्य—८५, १३७, ४६४

मध्या—२०३

मधुसूदन—६६५

मध्य एशिया—३०

मध्य वयना—२७३

मध्यम व्रीहिता—२०८

मध्यस्थ—४०७

मध्यम व्यायोग—१८०

मध्यमा—१६७, २००-३

मध्यलय—३०३-८

मन-सौष्ठव—२०१

मन—४०६-७

मनुष्यसत्त्वा—१६७

मनुस्मृति—३२४-२१, ३०७-२८, ३८८,
४२७

मनोरजन भट्टाचार्य—४६१

मनमोहन घोष—१४, १८, १९, २१, २६-
२७, ३१, ८१-८२, ८६-८८, ९८, १४१,
२००, ३३४, ३६३, ३७०, ३८५,
३८६-८८, ३९७, ४०५, ४११

मनोरमा—३१३

मनोरथ—२७०

मनोविश्लेषणवाद—४०८-९

मनोवैज्ञानिक—१५६, १८८

मन्मथ राय—६६५

मम्मट—५४, २१८, २४२, २७६-७७, २८१-
८७

मय—१०४, १८६

मयूर—५४

मयूरासन—३७५

मयूरसारिणी—२६८

मरण—४६-४७, २८७, ४२०

मराठी रगमंच : आरम्भ : उत्कर्ष : पतन
(केलकर)—४६१

मराठी—४८८ ५००

मराठी रगमंच ४८८ ८२

मराठी चियटर ४६१

मस्त ६

मचन्ट आफ वनिस—८००

मर्त्य—१५६

मलय—४४२, ८४३

मलयवती—२४३

मलयालम्—२१, ५०३

मन्दिना—३४६, ३५१

मल्लिका—१५६, २६०

मन्तिनाथ—३७८

मस्तकी—३८६-८०

मह—७२

महर्षि—२८६

महाभ्रामण्य—२६, २८, ७६

महाचारी—२६६, ३०३

महादेवी—१६८

महाभारत—५५, ६६, ७२, ७८, ७८, ८०,
१२५, १८१, ८५०, ५१६

महाभारत पूर्वार्द्ध—४६८

महाभाष्य—२५, ३२७

महाभोग—५१४

महामाया—१६६

महारस—५१४

महाराज लक्ष्मण सेन—८६२

महाराणा प्रताप—६६२

महाराज—२८६

महाराष्ट्र—३१, ४४२, ४६०-६१

महाराष्ट्री प्राकृत—२८८

महार्थ—२८२

महावंश—६, १२

महावीर—८१

महावीर चरित—३१८, ३२०

महाव्रात्य—६६, ६६, ७२

महिषभट्ट—५६, २७४, २८१, २८३

महेन्द्रराज—२३

महेन्द्र विजयोत्यव—६, १०

माइकेल मैकोविन—५१८

माइकेल मधुसूदन दत्त—८६५

महेश्वर—२६

मागध—६६, ३८७

मागधी—२८८-८९, ४६५

माघ—२७६, २८२

माणिक्य चन्द्र—१५४, ५६, ५८

मात्तलि—३६६

माणिक्य वल्लिका १५४

मातगुप्त ५ ४७ ५८ १११ २११

०८८ ४०० १
 मातका ७०
 मातृशुक्ल ८
 माथुर—४६०,
 माधवराव पत्ताकर—४६०
 माधुर्य—१६६, २१०, २००, २८३, २८५-
 ८६, ४१३
 मानमयी गर्ल स्कूल—४६५
 मानमूढ—२०२
 मानसार—१०४
 मानसिक—४२८
 मानापमान—४६१
 मानिनी—२००
 मानुषी मिडि—३३३-३४
 मामा बरेरकर—४६०-६२, ५०६
 माया—१७६
 मायार खेल—४८४
 मार्ग—१०६, १५६-५७, १७०, ३६५, ४४८,
 ४६८
 मार्क्स—४६६
 मारिप—३३
 मार्कण्डेय पुराण—८०
 मारीच—१८१, २८६
 मारीचवध—१५२
 मार्कण्डेय पुराण—८०
 मार्गसारित—२६८
 मालती—१६७, २६७-६८
 मालतीमाधव—१३२, १६७, ३१३, ३१८-
 १९, ३३०-३२, ३३६
 मालव—१२५, १२७, ४४३
 मालविका—४७५
 मालविकाग्निमित्र—३७, ३४, ७३, १०३,
 १०६-७, १०३, १८४, २६०, ३३०,
 ३३६-४०, ४४२, ४६०, ४७४, ४७५,
 ४८०, ४८०
 मालाधारण—३८१-८०
 मालायमक—२७५
 मालिनी—२६, २६७-६८
 माल्यकृत—४१, ७०, ३२३
 माहेश्वर—२६
 मित—२८४
 मित्रक्षरा—३५
 मित्र—२६
 मित्रा २६१
 मिश्र १५५ १५८ १६१ ३३७ ३६४

मित्र न १८
 मित्रा यमन
 मित्र
 मित्र जाफ़ गेम्बर—३१५-६,
 ३१७-५८
 मित्रिद—४८८
 मुकुन्ददाम—७८८
 मुकुन्दकर—३५८
 मुकुला—३४२
 मुकुट—३८५
 मुकुटकर—५१८
 मुक्तक काव्य—२७०
 मुख चयना—३६६
 मुखज—३५७
 मुखराग—३५०-५०
 मुखसंधि—१८०-४३, १४०, १५३, १६४
 ३५१
 मुखसदण—३५७
 मुख्य—१६२
 मुखोटा—४८५
 मुग्धा—२०३, २०८
 मुजुसन—३७५
 मुदिता—२०८
 मुद्रा—२०३
 मुद्रागवस—७७, २८६, ३२१-२२, ४६७
 मुनि—३८६
 मुन्नावा—४८०
 मुरज—४६६
 मुस्लिम गान्ध—४४८
 मुच्छा—२६०, ४००
 मूर्ति—३८१
 मूर्तिकला—५११
 मृगी—२४७
 मृच्छकटिक—७८, १०६, ११५-१६, १३१,
 १६७, २०७, २८६-२१, ३१५, ३१८
 ३२१, ३२८, ३७६, ३६०, ४१३, ४६०,
 ४७४, ४८०
 मूलिकापुर—४४३
 मृदग—४६६
 मृदु—४६४
 मेघदूत—१०५, ३८६
 मेनका नहुष—१५०
 मेनकाहित—१५१
 मेपोल ७५
 मेरीफिटन ४८७

मकडोनेल २१
 मैक्समूलर ६७
 मथिली—४८१-८३, ४८५
 मैथुनिक नृत्य—६८
 मैनागुर्जरी—८८८-८९
 मोक्ष—२४२-४३, ३३१
 मोक्षकाम—२३७
 मोक्षादित्य—१४०
 मौखिक काम—४०८
 मोग्ध्य—२११
 मोहायित—२१०
 मोतीराम गजानन रागणेकर—४८१
 मोहन राकेश—८६६, ५२०
 मोह—२४७, २५४, २६०
 मोर्वी आर्य सुबोध ताटक मंडली—४८८
 म्यूजियम थियेटर—५०१

य

यक्ष—२६
 यक्षगान—१५५
 यक्षिणी—३८४, ३८६
 यजुर्वेद—६३, ६६, ६८, ६९, ७०, ७६,
 ८०, १०२, १११, १२३, ४७६
 यति—३८६, ४६५
 यतिदोष—२७८
 यतिभेद—२७६, ३३६
 यमक—२८, २७६
 यमयमी—६७
 यमनिका—११०, १११
 यवन—३०, ३८७, ४४२
 यवनिका—१०५, १११, १४८, १८२, ३०६,
 ४८०, ४८७, ५०५
 यशपाल—४६६
 यशोवर्मा—२८२
 याज्ञवल्क्य स्मृति—३४, ३२५, ३२८, ३५७
 याज्ञिक—८८, ९०, ४६०
 यात्रा—६७, ७२, ४४८, ४८३-८४, ८६०,
 ४८६, ५१६
 यान—३६७, ४५१
 याज्ञवल्क्य स्मृति—३४, ३२७
 याज्ञिक—८८, ९०
 यात्रा—२७०
 युक्ति—१६६ १७५ ७०
 युवती—३६३

यूगपाय ५१२
 योय तरी २८
 योगन्वरायण—१६७, ३१२
 यौवनवती—२०३

र

रगजीवी—३२८
 रगद्वार—२६८, ३०२-३
 रगनायिका—३२५
 रगाचार्य—३२५
 रगपीठ—८६, ८७ ८८-९२, ९७-१०१
 १०६-८, १११, ११४, ३०६-४, ८५२,
 ५१६
 रगप्राश्निक—४२, १०३
 रंगभवन—४८०
 रगभूमि—१०५, १०६, ८८६
 रंगमंच—११३
 रगमंडल—४८६
 रगमंडप—१०२-११३,
 रगशाला—२६७, ३६८
 रगशिल्पी—३१७-३३१
 रगशीर्ष—८६-९०, ९७-१०१, १०६-१०८,
 १११, ११४, ५१५
 रंभा—४७५
 रक्त—३५०, ३८६-८७
 रघुवक्ष—१८, ३४ ११३, २१८, ३६३
 रज—८५
 रजक—४१, ६६, ८०, ३२३
 रणछोड भाई उदयराम—८८६, ४८८
 रणवीर प्रेममोहिनी—८६७
 रति—२४२ २५३
 रतिप्रगल्भा—२०३
 रतिवामा—२०३-४
 रत्नावली—८, ७६, १०७, ११३, ११५,
 १३४, १६५, १७७, १९१, २०६,
 ३१२-१३, ३१८, ३२१, ३६०, ६६०,
 ४७४, ४८४
 रत्नाभास—२४१
 रथयात्रा—४८३
 रथारोहण—३७६-८०
 रथोदना—२६७
 रदनिका—३३, २६०
 रमणमाई—४८८
 देसाई ८८६

रविप्रार ११८

रत्नाम्ननाय ठाकुर—१८७, १८७-८८, ५०-

रत्नोन्म भवन—१८०

रस—३६-३८, ४१-४२, ६४, ६६, २१८-
२४८, २८७, ३६३-६८, ६०१, ५१६

रसकलिका—(कवट)—२८६

रसगध—६०६

रसदृष्टि—२१७-२१८, ३४६-५०

रसनिष्पत्ति—२३२-२३६

रसवत्—२८७

रसदेशलता—१७७

रसमजरी—२०८

रससिद्धान्त—२३०, ३१६, ६१६-६५

रसानुभूति—२८६-३८

रसानन्द—२२३

रसाभाम—२२५-२६, २४१

रसाभोग—२३५-३६

रसावियोग—२८६

रसास्वाद—२२३-४

रसानेव सुधाकर—८, ३७, ५०, ५१, ६५,
१३२, १६१, १७४, २७७, ३०१

रसोदय—२३८-६०-४२, २५८

राक्षस—१६७, ३८४, ३८६, ३८६

राघवभट्ट—२०, ५६, ५७, २६६, २७०

राघवन्—५६, ५७, ८६-६०, १३२, २७६
३६५

रागशाम्भ—५१६

रागप्रवर्तन—४५३-५६

राघव विजय—१५७

रागविवाध—६६४

राघवाभ्युदय—१६१

राजतरंगिणी—५२, ५६, ५६

राजप्रश्नीय—७५, १४६

राजानक कुन्तल—५७

राजमहिषी—१०४

राजशेखर—७७, १०३, ३८०, ६२५, ६८१

राजवि नायक—१२७, १३६

राजपुत्र—३२८

राजमन्तार—५०२

राजा—१०३, १०४, १६१, १६४, २६०,
३८६, ४४०-४४२

राजानक कुन्तल—५७

रात्रि—४१०-११

रात्र्य श्री २६१

रा ४६७

रात्र्याम पत्रक ८

राम—७७, १८२, २४७, १८३, ४८६-६०,
८३६, ८३८, ८८३, ८८०, ८८८, ३६५

रामकथा—१५८, १६१, १८३

रामकुमार चम्पू—२८६, ३६०

रामकृष्ण कवि—१६ २१, ३१, ५०, ५७-८,
८८१ ४६६, ५००

रामगढ गुफा—१०६

रामगुप्त—१६७

रामगोपाल—५०६, ५१६

रामचन्द्र जूता—२०८, ४६३, ४६७

रामचन्द्र—१४०

रामचन्द्र गुणचन्द्र—१८७, १२६, १३६ ३५,
१३६, १४६, १६६, १५५, १५७, १६०-
६१, १८७, १६०-६१, २०२-४, २१८,
२२५, २७८-७६, २८७, ३६६, ४११,
४३५, ४६६

रामचरित मानस—४८३

रामदयाल मिह कालेज—४६६

रामदास—४८५

राम नगर—४८३

रामनाटक—७५, १०३, ५०१

रामपरशुराम—४३५

रामवृक्ष बेनीपुरी—२८६, ३१६, ४६०,
४६६, ५००

रामभक्ति—१०६

रामस्वामी शास्त्री—१७, २६०

रामाभ्युदय—२८२

रामराज—५०२

रामलीला—७२, ७५, ६२३, ४४८, ४६६,
५०५, ५१६

रामलीला नाटक मडली—४६२, ४६८

रामाकीर्ण—१६८

रामानन्द—१५२

रामाभ्युदय—४३५

रामायण—७, ७४-७६, ७८, ८०, १२५,
१८१, २६७, २७६, २८१, ३८६-८७,
४११, ४३३, ४७६, ४८१-२, ४८५,
५१६

रामायण नाटक—१०३, ३३८

रायल ऑपेरा हाउस—५००

रावण—७७, १८७, १८६, १६८, २४१,
२६०

राष्ट्रीय रामच ५०४ ५०८ ५२१

रास ६७४ ४८२

रासक १४८ १४९ १५१ १५२
 रासोवा ८ ८ ८ २०५ ५१
 राहुन ८, २११, ४०३
 रिजवे—७९
 रीति—२६९, २७५, ४२७, ४४०
 रीतिकालीन—२७६
 रीति काव्य की भूमिका—२०७
 रूक्मिणी—१५५, ४९२
 रूक्मिणीहरण—१३५, ४९७
 रूपक रहस्य—१२९, १४०, १४१, १४३
 रूपाजीव—७०, ३२८
 रूपानुरूपा प्रकृति—३१९
 रूद्र—१७३, ३८७
 रूद्रट—२०७, २७३ २७३, २८६, ४२६
 रूद्रदामन—३१, २७६
 रूद्रभट्ट—२२९, २४२
 रुडि—५३
 रूप—१७२
 रूपक—२८, ४१, ८१, १२३-२४, १४८,
 १५०, १५१, १५५-५७, १६७, २७०,
 २७५-७६, ३०९
 रूपगोस्वामी—२०४
 रूपदर्शन—४०६
 रूपक रहस्य—१४७, १५०
 रूपात्मक—३९६
 रेचक—४०२, ४७१-७२
 रेजित—४६४
 रैप्सन—३४
 रेलिजन एण्ड साइकोलाजी—७४
 रोग—२६०
 रोमांच—२४६, २५९, ५१७
 रोष—२६०
 रौद्र—१४०, १७७, २४०, २४१, २४६,
 २६८, २६१-६२, ३५०, ३६८, ३८७
 रौद्रा—३४९

ल

लक्षण—२०, २१, ४३, ५७, १८५, २१७,
 २६९-७४, २८६-८८, ५१७
 लक्षण (भरत, भोज, अभिनवगुप्त, विश्वनाथ
 और सागरनन्दी)
 लक्षणयुक्तता—४५०
 लक्षिता—२०८
 लक्ष्मण १४१ २२९

लक्ष्मणस्वरूप १
 लक्ष्मा २६
 लक्ष्मीकांत नाटक समाज—१८८
 लक्ष्मीनारायण लाल—४६०, ४६९ ५८०
 लक्ष्मीनारायण मिश्र—४६९, ५८०
 लक्ष्मी स्वयंवर—६, १२, १३५, ३०९
 लघु—२६६-६९, २८२, ४६५
 लज्जा प्रायस्वति—२०८
 लटकमेलक—१४२
 लव डज द वेस्ट ड्राक्टर—४६३
 लय—४२, १५०-१५५, ३६६-६७, ४३१,
 ४६५
 लयात्मकता—३८७
 ललित—१८९, १५३, १५४, १५७, १६६,
 २१०, ४०२-३, ४२६, ४८४, ५०७,
 ५१९
 ललित कलादर्श—४६१
 ललितदुःखदर्शक—४८८
 ललित विन्यास—८५७
 ललित विस्तर—७७, ३२९
 ललिता—१६७
 ललितोद्धत—१५६
 लॉज आफ सस्कृत ड्रामा—१६= ४३९
 लॉ आफ द ड्रामा (ब्रिटेनियर)—४०६
 लाक्षा—३८०-८१
 लाटानुग्राम—२७६
 लाटी—६२६
 लाटीया—४२७
 लायन्टीज—६००
 लाला श्रीनिवासदास—६६७
 लासिका—३२५
 लास्य—६३, १४९, १५५, १७७, ३०६
 ४७१-७२
 लास्यांग—४४, १४६-४५, १५०, १५२,
 १७७-७८
 लिंग—७४
 लिंग भिन्न—२७८
 लिंगिनी—३२५-२६, ३७४
 लिटल थियेटर—४६२
 लीला—४०२-३
 लीलानाटक—८७४
 लुब्धा—२००
 लेख—१७६
 लेखक—४२
 ४६३

देश २३०
 शैगिक काम ४०८
 शैगिक नृत्य—७३
 लोकधर्मी—४१, ११६, ११७, २५५, ४४६-
 ५५
 लोकधर्मी हटि—१५३-५४
 लोकनाट्य—४२१-२२
 लोकवृत्त—४४६
 लावस्वभाव—४५२
 लोकात्मकता—४११
 लोचनकार—४२६
 लोचनटीका—५५
 लोलित—३४८
 लौकिक—१०२
 लौकिक प्राणी—४१५
 ल्यूडर्स (प्रोफेसर)—७६

व

वक्ष—४६८-४६९
 वशी—४६८-४६९
 वकुलवीथी—१४५
 वकुलावलिका—३४
 वक्रोक्तिजीवित—५७, २७६, ४४२
 वक्रोक्तिरूप—२७२
 वक्रपाणि—२६२
 वचनविन्यासक्रम—४२७
 वचनविहीन—२७८
 वज्र—१७२
 वणिक्—१०४, १३३, १४१, १६१, ३८६
 वत्स—१२५, ४४३
 वत्सगुल्म—४४२
 वत्सरेण—१६७
 वत्सराज—१३६, १४०, १६५, ३१३
 वध—१७६
 वधू नाटक संघ—७६, १०२
 वझ—३६४
 वयस्—३७१
 वयस्य—२६०
 वयोमुग्धा—२०३
 वरण्ड—८६
 वरदाचार्य—१४४
 वराह—२६
 वराहावतार १५४
 वरुण ३८७

वयाकार २
 वधमान १६६
 वधमानक—४१७
 वर्ण—३८६-८७, ४६१
 वर्ण महार—१७२
 वर्मा—२६१
 वर्ण—४१४
 वल्लभदेव—५४
 वशिष्ठ—१०४
 वशिष्ठ पुत्र पुलोमयी जिलालेख—३०-३१
 वसन्त—४११
 वसन्त तिलक—१६४
 वसन्त मेला—११३, १३१, १६७, २०६,
 २६१
 वसुमती—३४
 वस्तु—१३२, १३४, १३५, १५२
 वाक्य—४०३, ६०४, ४३३-३४
 वाक्यपदीय—४३०
 वाक्याभिनय—४०३-४
 वाग्भट्ट—१४६, १६०
 वाङ्मयी सिद्धि—३३३-३४
 वाचिक—३४, ४१, १०८, १२३, २५०-५२,
 २६५-६२, ३३३, ३६६, ३६४-६६,
 ४०४, ४२८, ५१६
 वाचस्पत्य तारानाथ—३७८
 वाजिद अली साह—४६६
 वाण—५४, ३१४
 वाणीभूषण—२६७
 वात्स्य—५०-५१
 वात्स्यायन—२८, ४६, १४६
 वादरायण—८, ५१, १५०
 वादी—११६, ४६२
 वाद्य—४२, ३०५-६, ४६८-७०
 वानप्रस्थी—२८८
 वामन—२६, ६८, ८०, १०३, २२६, २७४-
 ७५, २७७, २८२-८५, ३७६, ४२६
 वामनभट्ट—१४४
 वामनावतार—१५४
 वायु—२६
 वारविलासिनी—१०४
 वारांगना—४०८
 वाराणसेय संस्कृत विश्वविद्यालय—१२०-२३
 वार्तिक—५७, ३१३
 वार्तिक संग्रह १६६
 ३६३

वाजिवध १५३
 वाल्मीकि—७, १०२, १५५
 वाल्मीकि प्रतिभा—४६५
 वासवदत्ता—१०३, ११५, ११६, १६१,
 १६५, १६७, २४२, ३६०-६३, ४१६
 वासक मज्जा—१५०, १५४, १७६, १८६
 वामुकि—२६, ११५
 वामुदेव—१०४, १५६
 वास्तु—७८, १०४
 वामुदेव शरण अग्रवाल—६, ४२, ६४, ७२,
 १४४, ३२७, ३३०
 वाल्मीकि—२८८, ३८७, ४४३
 विकलहस्त—३५४
 विकस्वर—३५१
 विक्टोरिया थिएट्रिकल कम्पनी—४८७
 विक्रमोर्वशीयम्—६, ७, २०, ३२, ३४,
 १८६, १८४, १७६, ८६-६०, ३०२,
 ४६०
 विक्रान्त—२११
 विकृष्ट—८५
 विचलना—१७६
 विचित्र—३८५, ३८६
 विचित्रपदत्व—२८२
 विचित्रपदा—४७४
 विचित्र मूरता—२०४
 विच्छिन्नि—२१०, ४००
 विच्छेद—२६०
 विक्षेप—२११
 विजया—३४, ४१६
 विट—३३, ११५, १३३, १४२, १५१,
 १५३-५४, १८२, १८५, २२५, ३७१
 विडिच—७५
 विडम्बित—६८, १०६
 विदुमती—१५३
 वितत—३८१
 वितर्क—२५७
 विदग्धा—२०८
 विदर्भ—४४२
 विदिशा—४४३
 विदूषक—४१, ७१, १०६-७, ११६, १३०-
 ३३, १४२, १४६, १५३-५४, १६५,
 १६५, २६०, ३०२, ३२५
 विदेशी रंगमंच—४६३-६४
 विदेह—४४३

विद्यानाथ—१२६, १६०-६१
 विद्यापति—३७१, ४७३, ४६६
 विद्याविनोद नाटक समाज—४८८
 विद्यासुन्दर—४८३
 विद्युल्लेखा—२६८
 विद्युन्माला—२६७
 विद्वत्—५४, १३५, १७३, १७७
 विधान—१६६
 विधायक भट्टाचार्य—४६५
 विधि नियंत्र—१०६, ४७५
 विधूत—१७१, ३८८
 विनोदन—४००
 विन्टरनिस्—२६, ७१
 विन्यास—१५५
 विपरीत भूमिका—३१३-१४
 विपर्यय—३७८-७९, ४५०
 विपर्ययवाद—२८०
 विपुल चपला—२६६
 विप्र—१३२, १८१, ३८६
 विप्रकीर्ण—३५३
 विप्रकृष्ट—८५-८८, ६०, ६८
 विप्रदास—२८६, ४३१, ४३५
 विप्रलम्भ—२८१, २८८-४५, ३८५-८६
 विप्रशिका—३८५-८६
 विवोध—१५४, १७५, २५६
 विव्धोक—२५०, ३५०, ४००
 विभक्ति—२७६
 विभक्तिभिन्न—३७८, ३८६
 विभाव—२८६, २८६-४७, ३५०-५०,
 ४६५
 विभीषण—१६०
 विभ्रम—२१०, ४०२
 विमर्श सधि—५५, ११८, १६५-६७, १७३-
 ७५
 विमान—३७०-७१, ३८७, ४५१
 वियोगिनी (वेश)—३८५-८६
 विरचिकुमार बरुआ—४८५
 विरक्ता—२००, २०३
 विरहोत्कण्ठिता—१६६
 विराम—२६२, ३५५
 विराट पर्व—७६
 विरह अभिहित—२७६
 विरूपा प्रकृति—३११-१२
 विरोध—१७५
 विनयित २६१

विलम्बित गति २८
 विलपित ७५ ४६५
 विलसना—१४, ४६४
 विलाप—४०८
 विलास—१७०, २१०, १७७, १६६, ३५०
 विलास विन्यास (क्रम) ८५, ८८०
 विलासिका—१५३
 विलियम जोन्स—१८
 विलोभन—१६६
 विवरण—५८
 विवर्तित—३७५
 विवर्णता—२४६, २६०-६१
 विवादी—४६३
 विशालाक्ष—१०४
 विशुद्ध काव्य—१५१
 विश्रान्ति जनन—४००
 विश्वकर्मा—१०४
 विश्वनाथ—११, ३६, ५२६, १३८-३५,
 १३७, १४०-४१, १४६, १४६, १६१,
 १७५, १६०, १६२, २०४, २१८, २२४,
 २२६, २४७, २६६-७०, २७२, २७७,
 २८३-८४, २८६, ३०२, ३२५, ३६२,
 ३६५, ४०२, ४४१, ५१५
 विश्वभारती (पत्रिका)—४४३
 विश्वामित्र-नदी—१७
 विश्वेश्वर—१८, ८७
 विषम—२६, २६७, २७८-७९
 विषय—४०५
 विषय विषमोपधम्—१४४
 विषाद—२५६, २६०
 विष्कम्भक—१३३, १३६, १५३, १८२
 विष्णु—२६, २७, ६४, ७४, १३५, ३८६,
 ४२८, ४७५, ५१२
 विष्णुदास भावे—४६६
 विष्णुधर्मोत्तरपुराण—२८, ३४, ३५, १०३,
 १३४, १४६, ३८६, ५०५
 विष्णु प्रभाकर—४६८
 विष्णु स्मृति—३८८
 विसर्ग—२७८-७९
 विसर्ग—२६२
 विस्मय—२४१, २५४, २६०
 विहस्तत्व—३३६
 विहृत—२१०, ४०२
 वीणा—४६६, ४७५, ५१२
 वीणावती—१५४

६८
 वीणावादन ५
 वीथी—८१, १४४-४६ ४३७-३८
 वीथ्यंग—१४७, १८५, १८१
 वीरगा—१३८, २४०, २४७, २६६-६७,
 ३६८, ३८७
 वीरगा—३४६
 वीर (रस)—१८०, १४०, १४३, १८७,
 २४०-४२, २४६, २६८, ३५०, ३८७
 वीर अभिनय—४६८
 वीरक—२६१
 वीर काव्य—७१, ७६ ८०, १८६, ५११
 वीर विजय—१३७
 वीर रस—४५, १२७, १४०, १४३, २६१-
 २६२, ३६८, ४०१
 वृंदावनवास—४६२
 वृत्त—१३६, १८६, २६६-२६६
 वृत्ति—३७, ४२, ४३, १४४, १४८, १७८,
 २६६, ४२५-४३८
 वृत्त्यंग—४३७-८
 वृत्तरत्नाकर—१६, २६७
 वृद्ध—४२१
 वृत्रोद्धरण—१३६, १५८
 वृद्धा—२७३
 वृषभ चेष्टित—२६
 वृहती—२६७
 वृहस्पति—१६, ४६
 वेणी आचार्य—१६६
 वेणीसहार—१२६, १५६, २६१, १७१,
 ३२४, ३३२, ४३१
 वेणुदल—३८०-८१
 वेणु—४६८, ५१२
 वेवासन—३७५
 वेदना—३५०
 वेद—४७, ६३, ६७-६९, ७०, ७१, ५११,
 ५१३
 वेश—४३३-३४
 वेपथु—२६०-६१
 वेशकर—३२३
 वेषविन्यास—३८८-९०, ३८१, ३८४-८५,
 ४४०
 वेष्टित (म)—३७८-८१
 वेश्या—१३१, १३३, १३५, १४२, १६८,
 २००, २०३, २०७, २८८, २९०, ३४०
 वैकृत १४२ ४३

वैदिक—५, ६८-७१, २६७, २८८
 वैदिक कोष—५
 वैष्णव—३६३
 वैराग्यशतक—३३०
 वैशिक—४१, १६२-६३
 वैश्य—२६१, ३८७
 वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति—१४३
 वैदिक साहित्य और संस्कृति—७३
 वैष्णव—६६, ७२, ७६
 वैष्णवस्थान—३०४, ३६३
 व्यक्तिविवेक—५६
 व्यङ्ग्य—१४१, १४३
 व्यञ्जन वर्ण—२६५, ३२७
 व्यभिचारी (भाव)—२४१, २४५-४८,
 २५०-५२, २५४-५७
 व्यवसाय—१७४
 व्यवहार—४२५, ४२८
 व्याकरण—५११
 व्याघात—२७७-७८
 व्यायाम—२६०
 व्यायोग—८१, १३७, १३६, १५६
 व्याहन—२७८
 ब्रजवासीदास—४८२
 ब्रतधारिणी—३७४

श

शकरदेव—४८२, ४८५, ४६६
 शकरन्—५८, ६४
 शकर वर्मा—५६
 शंका—२४५, २४६-४७, २५४
 शकिता—३४६
 शंकु—२४, ५४, ५६, १४५, २१८,
 २३२-३४, २३६, २५६, ४०१, ४०४,
 ५१५
 शंख—४६६
 शक—३०, ३१, ३८७
 शक क्षत्रप रुद्रदामन—३०, ३१
 शकराज—४१३
 शकलीगर्भ—५३, ५८
 शकार—२८६, ३२५, ३७१
 शकारी—२८६
 शकुन्तला और द फीटल रिग—१४
 ४५०
 शाकुन्तल ४३१

शक्तिसंगम तत्र—१६६, २११
 शक्ति—१७४
 शचीन्द्रनाथ सेन गुप्त—४६५
 शठ—१६२
 शतपथ ब्राह्मण—४७, ६८
 शतानीक सत्राजित—५
 शबरी—१६१
 शब्दगुण—२८३-८७
 शब्दच्युत—२७६
 शब्दलक्षण—२६
 शब्दविधान—२६५
 शब्दव्यापार—२७२
 शब्दवृत्ति—४२७
 शब्द श्रवण—४०६
 शब्दालकार—२७५-७७
 शम—२४२-४४
 शम्बुक वध—५०२
 शम्या—१४६, १५४, १५५
 शरत्—४१४
 शर्मा—२६०
 शर्मा-पणिम्—६७
 शम्भुमोक्ष—३६३
 शस्त्र संपात—२४६
 शशिविलास—१४२
 शर्माक कविराजु—५०२
 शाक्त—७२
 शाक्य—३८६
 शाखायन आरण्यक—६६
 शाखा—४०३-४
 शातरस—१८, १६, २३, २४२-४४-४८,
 ३६८
 शांति—४६४
 शांतिपर्व—३२८
 शाण्डिल्य—५०, ५१
 शातकर्णि—८, ५१
 शारदा—४६०
 शारदातनय—६, ११, ५६, १२६, १३४-
 ३५, १३८-४५, १४६-५३, १७५-८२
 १६१, २०४, २१८, २४२, २७०, २८६,
 २६६, ३२५, ४३७, ४४१, ४६७
 शारदीया—४८५, ४८७
 शारिपुत्र प्रकरण—२७, ३२
 शारीर (अभिनय)—४०३-४
 शारीरी सिद्धि ३३३ ३४
 शाङ्ग देव ८ २४२

साङ्ग धर ४०७ ५०२
 साङ्ग धर पद्धति—५४
 शाहील विक्रीडित—२६७-६८
 शालभञ्जिका—१०३
 शालिनी—२६७
 शास्त्र—३८७
 शास्त्र वाच्य—४०५
 शास्त्री रामस्वामी—२२
 शास्त्री एस० एन०—१६२, ३३६
 शास्त्रीय—४७४-७५
 शिखण्डक—३८५
 शिखरिणी—२६७-६८
 शिङ्ग भूपाल—८, २०, १२६, १२६, १३५,
 १३६, १४१, १४५, १६१, १८३-८४,
 १८८, १६३, २००, २०२, २०४ २१८,
 २८६, ३२५, ४११, ४३४, ४३७
 शिर (अभिनय)—२४८-४९, ३४८, ३८६-
 ६०
 शिर—२६१
 शिलावेशम—१०५
 शिल्पक—१४८, १५१-५२
 शिल्पकारिका—१६७, २८८, ३२५
 शिल्परत्न—१०४
 शिल्पी—४२
 शिलालिन—३८
 शिलाद्वय—५०२
 शिव—२५-२६, ६४ ७२-७४, १७६, ३०६,
 ३२६, ४३३-३४, ४७१, ५१२
 शिशिर—४११
 शिशिर कुमार भादुरी—४६४-६५
 शिवदत्त शर्मा—१६
 शिवनन्दन सहाय—४६७
 शिवाजी—४६४
 शिष्ट—३६४
 शीत—२६०, ३५०
 शीतला प्रसाद त्रिपाठी—४६७
 शुक्ल तुण्डी—३५४-५६
 शुक्लाभिसारिका—२००
 शुद्ध—१४१-४३, १६१, २४७, ३८५,
 ३८८, ३८९, ४७१
 शुद्ध पूर्ववर्ग—३०५-६
 शुनःश्रेष्ठ—६८
 शुभ्र—३८७
 शुश्रूषा १७६
 २६६ ३०३

सुत ३८७
 सुद्रक—२५, १०, २०६, ४४७, ४८०, १०६
 सुगार—१३५, १४३ ४५, १७७, १८७,
 २४०-४५, २४७, २६८, २६१-६२,
 ३५०, ३८७, ४०१, ४३३-३४
 सुगार काम—२३७
 सुगार तिलक—१४५, १५१, २४४
 सुगार प्रकाश—१६६, १४६-१५४, २२५,
 २२६, २४०-४१, २४८, २८२, २८०,
 ३१७, ३६४-६५, ४११, ४३३, ४३६,
 ४४०, ४४४
 सुगार भूषण—१४६
 सुगार सर्वस्व—१४४
 सुगार हाट—१४४
 शेक्सपियर—८१, ३१४, ४००, ४६०,
 ४६३-६४
 शेष रक्षा—४६५
 शैथिल्य—२८०
 शैल—४५१
 शैलगुहाकार—६७, १०१
 शैलूष—६८, ७०, ७६, ८०, १०२, ३२५-
 ३२७
 शैव—७६, ७३, ७६, १४१-४२, ५१२
 शैव्या विलाप—२२६
 शोक—२४३, २४६, २५३
 शौरसेन—३८७
 शौरसेनी—७५, १५३, २८८-८९
 शमश्रु—३८८-८९
 श्याम—३५१, ३८७
 श्यामली—४६६
 श्यामसुन्दरदास—१२६, १३८-३९, १४१,
 १४३-४४
 श्यामा—४६५
 श्रम—२४५, २५५, २६०
 श्रमणक—२६०
 श्रान्ता (दृष्टि)—३४६
 श्राडर—६८
 श्रीकृष्णदास—४८६
 श्रीगदित—१४६, १५२
 श्रीदल—४८३
 श्रीधरा—२६, २६७
 श्रीनिवासराव—५०२
 श्रीमद्भागवत—८०, ४८३, ४८५
 श्रीनारायण राव ५०३
 श्रीमती कागिल बिस्टो ४६३

श्रीरा ५०३
 श्री हृष विक्रम नराधिप ५७ ५६ १५०
 श्रुतिदृष्ट २८१
 श्रुतिसुख—२८२
 श्रेष्ठी—१३१
 श्रौतसूत्र—४८
 श्लेष—२८०, २८३
 श्लोक—४४, ४५
 श्वापद—४१४
 श्वेत—३८७

ष

षट्पदा—५४
 षड्दारुक—८८, ८९, ९९
 षड्ज—२६१, ४६२
 षिद्गक—१५२
 षोडशी—४६५

स

सकर—१४३
 सकीर्ण—१४१-४२
 सक्षिप्त—४३५
 सक्रान्ति—४७५
 सगली—४८६
 सगीत—४२, ४८, ४६८, ४७५, ५११
 सगीत नाटक—४६६
 सगीत नाटक अकादमी—४६८
 सगीत प्रधान—४८१
 सगीत मकरद—४६६
 सगीतराज—४६४
 सगीत रत्नाकर (कल्लीनाथ)—८, ९, ३७,
 ४०, ४२, १०४, १५५, २८२, ३४१,
 ४६४-६५
 संगीत शकुन्तला—४६०
 संगीतशाला—१०४
 संगीतशास्त्र—४६६
 संगीत सुधाकर (हरिपालदेव)—२२६
 संगीत सुभद्रा—४६०
 सग्रह—४६, १७३
 संघीत्य—३१, ४३२
 संचारिका—१६६
 संचारी ४२

२३२ २४४ ४५ २५२ २५४

स

सजवन ८६ ६६ ११५
 सदष्ट यमक—२७६
 सदेश—४०४
 सन तुकाराम—४६०
 सदेह—२७५
 मदश—३२१
 सदिग्ध—२७६
 सधि—४२, १४५, १७५, १७८, २७३
 सधि समास—२६५
 सधिम—३७०, ५१८
 सधिविच्छेद—२६१
 सध्यय—३४, ४२, १४४, १६७-७५, १७७-
 ७८

उ

सध्या—२८२
 सध्यतर—१७६
 सपीडन—२६०
 सप्रवृत्त—१६३
 सप्लव—२७८
 सफेट—१७४, १७७, ४३५-३६
 सबध—२८२
 सबोधन—२८६-९०
 सभूत—३६४
 संभावित—४६५
 संभोग (शृंगार)—२४४-४५
 संभोगेच्छा—४३३-३४
 सल्लापक—१५२, ४३३
 सवरण—१७६
 सवेदन भूमि—२५६
 संवेदना—१२८
 संस्कार क्रमसंपन्न—२८१
 संस्कार वत्व—२८२
 संशय—२७०, २७४
 सवाद—६६, ४०४
 सवादी—४६२
 संस्कृत पोएटिक्स (दे) -- २४, २८, ३६, ३८
 ४६, २१८, २७०, ४२७
 संस्कृत—२७, ७१, १०६, २८८-९, ४८०-
 ८१-४८३, ४८५-८८, ४६४
 सगुणविलास समा—५०१
 संस्कृत नाटक—२४६६
 सज्जन—३०५
 सचिव—१५४ १३१-३३
 सजातीय २२१
 सत्य हरिश्चन्द्र ४८८ ३०५, ३१६

सट्टक १४७ १४६ ४४७
 सत्त्व—२५८, ३३६-३७, ३६७, ४०१
 सत्त्वर्ज अलकार—४०१-४०२
 सत्त्वभेद—४०३
 सत्त्वहीन—३६८
 सत्वातिरिक्तता—३६७-३६८, ४०१
 सशण्वि—११
 सदृश अनुकरण—२२१
 सदृशोपमा—२७५
 संस्कृत ड्रामा (कीय)—३१, ३२-३३, ४८,
 ५१, ६८, ७६, ७७, ७८, १०६, ११०,
 १४१-१४२, ४८८
 सप्तशती—३६
 सप्तस्वर—४६१
 सखुल—४८४
 सभापति—३४१
 सभामण्डप—१०३
 सभ्यता—६७
 सम कनमेट्स आफ अलकार (राघवन)—
 ५४, २७२-३
 सम—२८, २६६, ४६४
 समग्र—१२६
 समता—२८०, २८३-८४
 समधिक लज्जा—२०४
 समय—१७६
 समपाद—३६३, ३६६
 समयसीमा—१८०
 समरभट्ट—३४१
 समवकार—१३४-३६, १५६
 समसत्त्व—३६७-६८
 समस्तरतकोविदा—२०४
 समस्त देश विवर्ती—२७६
 समाज—७५, १०३, ३२६
 सभा—४६५
 समाधान—१६६
 समाधि—२८३
 समास वृत्ति—४२८
 समासीकरण (सर्वरस)—४३६
 समुद्रगयमक—२७६
 समुद्र—२६, ३८७, ४११
 समुद्रगुप्त (प्रयागस्तंभाभिलेख)—३१
 समृद्धि—३२०, ३४२
 सम्राट्—२८६
 सरदार बल्लभ भाई पटेल—५००
 (बॉ०) ३१ ७३

मरम विनोदिनी सभा ५०१
 सरस्वती—५, २६
 सरस्वती कण्ठाभरण—२७६, २८६ ३४७,
 ३६२
 सरस्वतीभवन—२२
 नरगोजिनी—४६४
 सरोविन्दु—३५
 सर्वगत—३३७
 सर्वविनोद—१३७
 सर्वश्राव्य—१८१
 सर्वेश्वर—२६६
 सजेष—२७८
 सहृदय दर्पण—५५
 सहतु—२७०
 साख्य—५१८
 साकांक्ष—२६१
 सागर कौमुदी—१४८
 सागरिका—११३, १६५-६६
 सागरनदी—८, ५६, १२६, १३८-३५, १३७,
 १३६ १४७, १४६, १५२, १६४, १६६,
 १८२, १८०, २११, २१८, २६६, २७२,
 २७७, २६६, ३२५, ४०३
 सात्वती—४१, ६३, १०८, १३६, १४०,
 ४२८-३२
 सात्त्विक—३२, ३४, ३६, ११३, २५०,
 २५२, २५८ ६२, ३४६, ३६३, ३६३,
 ३६४-६६, ४०१, ४०६, ५१६
 साधारणी—२००
 साधारणीकरण—५६, २१६, २२३, २६५-
 ६६
 साध्यफल—१३०
 साम—१७६
 सामग्री—३६१-६२
 सामवेद—६३, ६८-६६, ७६, २३१
 सामाजिक—१४२, १५६, १६३, १६७,
 २०५, २६७, ३२६, ३२६, ३३१
 सामान्य गुणयोग—२५१-५२
 सामान्यामिनय—३५, ४१, १६२, ३४७,
 ३६४-४०६
 सायण भाष्य—६
 सारवत्—२८२
 साख्य—२७०-२७४, ३६१
 साराभाई—५०६
 सारस्वत—४६२
 १४७

सावरकर ४८८
साहस १७६
साहुनगरवासी—४६०
साहित्यदर्पण—३६, १३२, १४४, १४६,
१६४, १६६-१७६, २००, २०३, २०५,
२०६, २०८, २०९-११, २५४-५७, २८६
साहित्य प्रेम—४०६
साहित्य सिद्धान्त (राम अवध द्विवेदी)—
३६६
सित—३८६-८७
सिद्धान्त कौमुदी—११०-११, २१०, ३१३
सिद्धि—३४, ६४, ३३२-४२
सिल्युकस—१६७, ४१४
सिलवान लेवी—१५, १६, ३६, ४८, ६७
सिंह—३८४
सिंहलेखा—२६८
सिहरण—४३१
सीता—७६, १८७, १८८, २२८, २४१-४२,
३२७, ३७८
सीताराम चतुर्वेदी—४६६
सीता प्रत्यावर्तन—१५८
सीतावनवास—४६८
सीतावेगा—१०४-१०५
सीताह'ण—४८८, ४६७
सीतारवयंवर—४६०
सीयस्वयंवर—४६८
सुकुमार—३१६
सुकुमारता—३१६
सुख—१८८
सुखदा—४६०
सुखमूलक—४०८-९
सुखात्मक—२२७
सुग्रीव—१५८, १८१, १९०
सुग्रीव केलन—१५२
सुगृहीतनामन्—३०
सुतभाजनक संवाद—२७८
सुन्दर मिश्र—५७
सुप्त—२५६
सुपणध्याय—६८
सुबंघु—६०, १२६, १५७
सुब्बाराव—८६, ८८-८९, ९८, ९९
सुधिर—४२, ४६८
सूक्तिमुक्तावली—५४
सूत्रा ४०३४

मूच्य १७८ १७९
सूत—६८, ७०, ७८, ८०, १०२
सूत्र—४६
सूत्रग्रंथ—२८
सूत्रधार—६, १२, ३३, ४१, ५७, ७६, ७८,
१५१, १५३, २६०, ३०३, ३१७-३२०,
३३१, ३६८, ५१७
सूत्र भाष्य—२७, २८, ४४, ४३१
सूत्रानुविद्ध—२७-२८, ४४, ४३१
सूर्य—२६, ६४, १५४, ३८७
सूर्यकांत—५
सूर्यशतक—५४
सृष्टिचक्र—५१२
सेठ गोविन्ददास—४६६
सेक्रेड बुक आफ द ईस्ट—६७
सेतुवध—३१
सेना—२६१
सेनापति—४१, ५७, १०४, १६१, १६४
सेवेन वर्ड्स ग्राह दे सिग्नफाई—४६
सेनापति पुष्पमित्र—४६६
सेलेक्ट स्पेसिमेन्स आफ द थियेटर आफ
हिन्दूज—१३
सैधवक—४७३
सोम—२६, ६४
सोच्छवास—३५०
सोमयाग—६८
सोपचार—२८२
सोपानाकृति—६६
सोहरावजी—३८७
सौंदरानन्द—१३३
सौगंधिकाहरण—१४०
सौराष्ट्र—४४३
सौराष्ट्रिका—१८२
सौष्ठव—३०, ३५४, ३७२
सौवीर—४४३
सौष्ठवांग—३०४
स्कंद—१५४
स्कंदक—१४६
स्कंदगुप्त—२८६, २९०, ४१२-१३, ४१६
स्टेन कोनो—१३७
स्तूप—३२६
स्टेज ऐंड थियेटर—३११, ३१४-१५
स्तोतिक—७३२३
स्तम्भ ६२ ६३ २६० ५१५, २४६-४७

स्त्रीधर्म रहस्य १०
 स्त्रीप्रकृति ४१६ १७
 स्तम्भितरभक—१५०
 स्थविरा—१६६
 स्थान—२६१, ३५३, ३६३
 स्थपति—७८
 स्थानप्रयत्न—२६५
 स्थापक—३२, ३३, ७८, ३०३-४, ३०७,
 ३१७-२०
 स्थापना—३३, ३०३-४, ३०७, ३१७,
 ३२०
 स्थायी—४२, ४६६
 स्थायी भाव—२५२-५३
 स्थित—४६४, ४७२
 स्थित पाठ्य—१७७, ४७३
 स्थूल काव्यदोष—३३६
 स्थैर्य—१६६
 स्निग्धा—३४६
 स्पृश—२६०
 स्पष्टत्व—२८२
 स्फुट—२८२
 स्फोट—४६१
 स्फोटवादी—१६, २३
 स्मरांघा—२०४
 स्मित—२४५
 स्मृति—२४६, २५५, ३२६, ३३०
 सग्विनी—२६
 ओतोगता—४६५
 स्वप्न—१७६, २४५
 स्वप्नभग—४६०
 स्वप्नवाक्य—४२०
 स्वप्नवासवदत्ता—११५, १२५, १२८, १६६,
 २०१, २६०, ३०१-२, ३१५, ३७४-७५,
 ४१४, ४१६, ४२०
 स्वभाव—३७८, ४१६-२०
 स्वभावभिन्नता—४४४
 स्वभावज अलंकार—२१०
 स्वाधीन भर्तृका—१६६
 स्वाभाविक—३५१
 स्वभावोक्ति—२८४
 स्वगत—४४७
 स्वर—३२७
 स्वरभेद—२४६-४७, २६०
 स्वरित—२६१
 स्वाति ४६१

त्रामिना १८८
 म्वामी ३० ३४ २८०
 स्वाति—४७, ४६, ६४
 स्वीया—२००, २०३, २०५
 स्वेद—२५७, २६०
 स्वर्णोदय—४६४
 स्वर्णयुग—४६४

ह

हंसक—२६०
 हंस पक्ष—३५८
 हंस पदिका—३४, ४६०
 हंसवक्त्र—३५८
 हकीकतराय—४८४
 हजारिप्रसाद द्विवेदी—६३, ६८, ३२६,
 ३७३, ४७६
 हम्मीर—३२१
 हमारी नाट्य परम्परा—४८६
 हरप्रसाद शास्त्री—३१
 हरदत्त—३४, १०७
 हनुमन्नाटक—१२६
 हरि—१५४
 हरिकृष्ण प्रेमी—४६०, ४६६
 हरिकृष्ण जोहर—४६८
 हरिणी—२६
 हरिणीप्लुत—२६, २६७-२६८
 हरित—३८६-८७
 हरिदास—४८८
 हरिपाल—२२६
 हरिवंश—७६, ८०, १०३, १५५, ३३०,
 ३३२-३, ३३४, ३४१, ४७४-७५, ४८०,
 ४८३, ४८५
 हरिसिंह देव—४८२
 हरिश्चन्द्र—२८६, ५०१
 हरिहर—१५४
 हर्ष (वातिककार)—५७, ५८, ६६
 हर्ष—२०६, ४१४, ४४७, ४८०, ५०६
 हर्षचरित—३७, ३३०, ३४१
 हर्ष विक्रमादित्य—५६
 हल्दर—३३६
 हल्लीसक—१४८-४९, १५१, १५३, ४७५
 हसित—५६, २४५, २११
 हस्त—८५, ३०५
 हस्तिनापुर ४४३

हस्तप्रचार ३६२ ६३ ३६८ ३७५
हस्तमुद्रा—३५४
हस्ताभिनय—३५२-६०
हस्तियोग—१३७
हारवर्ड ओरियन्टल सोरीज (शकुन्तला)—
२१
हाल—३६
हाल एफ—१४ १५
हाव—३३, २०६, ४०१, ४०२
हास—४३६
हास—२४५, २५३, ३४३
हास्य—१४१-४२, १४५, २४०, २४५,
२६१-६२, ३८७, ४३३-३४
हास्या—३४६
हास्यार्णव—१४२-१४३
हितहरिवंश—४८२
हिन्दी अभिनव भारती—१८
हिन्दी कवि—२७६
हिन्दी—४८६
हिन्दी अभिनव भारती—६६
हिन्दी अनुशीलन—४८२
हिन्दी नाटक—४८७, ४९०
हिन्दी नाटक उद्भव विकास—३०५, ४७४,
४८३, ४९६
हिन्दी ड्रामा ऐण्ड थियेटर (माथुर) ४९६
हिन्दी के आदि नाटक (दशरथ ओझा) ४८२
हिन्दी नाट्य परिवार—४९८
हिन्दी नाट्य समिति—४९८
हिन्दी रंगमंच—४९६, ५०१
हिन्दी साहित्य का इतिहास—२०८, ४९३,
४९६
हिन्दी रंगमंच—४९६-५०१
हिन्दू लॉ ऐण्ड कस्टम (जॉली)—२७
हिन्दू थियेटर—८७, ६०, ६५
हिमालय—३८७-८८
हिल्—४०२
हिलब्रान्ट—४८
हिन्दुस्तानी—४८७
हिन्देशिया—४८५
हिस्ट्री आफ घर्मशास्त्र (पी० वी० काण)
२७-२८, ३१, ३२, ३५, ३२८
हिस्ट्री आफ संस्कृत पोएटिक्स—१४, २८,
३१, ३२, ३५, ३६, ३६, ४१, ४३,
४७ ५१ ५२ ५५ ५६ २७८ २८३

३२६ ३२८
हिस्ट्री आफ थियरी आफ रस—(शकरन्)
५८
हिस्ट्री आफ संस्कृत लिटरेचर—२६८
हीराबाई बरोदकर—४९१
हेगेल—४००
हेतु—२७४, २८७
हेतुमत्—२८२
हेत्ववधारण—१७४
हेमकूट—११५
हेमचन्द्र—५४, १२६, १३६, १४६-५०,
२८३-८४
हेमन्त—४११
हेमान—१५
हेला—२१०, ४०१-२
हैमलेट—४९०
होमरूल—५०३
होलिकोत्सव—७२, ७५, १५३
ह्रस्व—२६७
ह्रास (रंगमंच)—४८१
ह्री—१७६
ह्रव्य—२८१
हृदयहारी—३६१
हृष्टा—३४६

त्र

त्रावणकोर—२३
त्रास—२४६-४७, २५७
त्रासद—१३२
त्रिक—२६७, ३१६, ३४२
त्रिगत—२६६-३०२, ३०३
त्रिगुणात्मिका प्रकृति—२१६
त्रिपताका—३५५-५७
त्रिपुटादास—६, ६५, ७१, १३६, ४७१
त्रिपुरारि—१३५
त्रिमूठक—१७७, ४७३
त्रिमूर्ति—५१२
त्रिलिङ्ग दोष—२७६, ३३६
विविध प्रकृति—१८६
विविध—४८८
वत—१३५
व्यसु—८५, ६१, ६७-६६, ३०५
वोटक—५७ १४६ १७३ २६७



शुद्धि-निर्देश

अशुद्ध शब्द	पृष्ठ	पङ्क्ति संख्या	शुद्ध शब्द
१. मरसरोभिः	८ (पादटिप्पणी)	१	मप्सरोभिः
२. रुणद्धि	८ (,,)	५	रुणद्धि
३. प्रणायन	११	११	प्रणयन
४. बधूयति	२५ (पा० टि०)	४	बधयति
५. यदारम्भकाः	२५ (,,)	५	यदारम्भका.
६. शासित	२७	१३	शासित
७. नरपतिखानि	३० (पा० टि०)	१३	नरपतिरखनिम्
८. पङ्णप	३० (,,)	१४	पङ्णव
९. तन्त	३३ (,,)	१४	तन्त
१०. कार्या	३३ (,,)	१५	कार्या
११. माद्य	३४ (,,)	६	माद्य
१२. लक्षणकोष	५६	२३	लक्षणरत्नकोष
१३. मेष्ठ	५६	१३	मेष्ठ
१४. प्रतुः	६४ (पा० टि०)	२	क्रतु
१५. ब्रह्मा का	६५	६	ब्रह्मा के आदेश से
१६. सुधारक	६५	२४	सुधाकर
१७. भास	६६	२६	भास
१८. शौमिक	७६, ३७१	८, ४	शौमिक
१९. संस्करण	८१	५	संस्कार
२०. महामृग	८१	२६	ईहामृग
२१. शुद्धादर्शतरमाकार	८८	२६	शुद्धादर्शतलाकार
२२. निर्व्यूह	८९	८	निर्व्यूह
२३. चाल्यदा०	९४ (पा० टि०)	३	चान्यदा०
२४. वातायनोपेतो—	१०१ (,,)	१	वातायनोपेतो
२५. खण्डल	१०७	६	रसपेशल
२६. गणेश	१०७	७७	गणेश
२७. परिच्छेद	११२	१५	परिच्छेद
२८. नतीच्छल्पं	१२८	२०	न तच्छल्पं
२९. न साकता	१२८	२०	न साकता

अनुसूच शब्द	पृष्ठ	वर्णित सख्या	शुद्ध अर्थ
३० उद्भूतता	१२८	८	उदात्तता
३१ अभिनय	१२८ (पा० टि०)	११	अभिनव
३२ युक्तिमन्वृत्य	१३० (पा० टि०)	२	युक्तिमन्वृत्य
३३ मस्तुत	१३४	१४	प्रस्तुत
३४ त्रेत	१३५	१७	त्रैत
३५ उद्धृत	१३८	१४	उद्धृत
३६ आख्यात	१३८	२	अख्यात
३७ नात्मी	१४१	४	नाली
३८ शम्पा	१४६	६	शम्पा
३९ दुर्मल्लिका	१४६, १५३	३, ८	दुर्मल्लिका
४० करुष	१५५	१२	करुष
४१ स्कन्दगुप्त मे	१५६	४	स्कन्दगुप्त मे वासुदेव और
४२ भातृगुप्ताचार्य	१६२	२०	मातृगुप्ताचार्य
४३ कीर्तितम्	१६४ (पा० टि०)	३	कीर्तितम्
४४ संज्ञितः	१६५ (पा० टि०)	४	संज्ञितः
४५ अखिल	१७४	३	अभिनव
४६ उत्पन्न	१८०	२२	उपपन्न
४७ भातृगुप्त	१८२	२८	मातृगुप्त
४८ अपवादित	१८२	६	अपवारित
४९ प्रतिभाषित	१८५	२६	प्रतिभाषित
५० महत्तरी	१८६	८	महत्तरी
५१ नायकों	२००	६	नायिकाओ
५२ कामसूत्र	२२६ (पा० टि०)	८	काव्यसूत्र
५३ मुक्तिवाद	२३२	१६	भुक्तिवाद
५४ शून्यपर	२४७	४	शून्यघर
५५ भक्ति	२४८	१४	भवति
५६ दैत्य	२५५	१२	दैत्य
५७ धर्म	२५६	१६	धर्म
५८ गद्य	२६६	१३	पद्य (द्वय)
५९ शम्बरी	२६७	८	शम्बरी
६० शाष्मिनी	२६७	२०	शालिनी
६१ अप्रेषया	२६७	२३	अप्रमेया
६२ कोटल	२६६	२५	कोहल
६३ प्रससो प्रससोपमा	२७०	१५	

अशुद्ध शब्द	पृष्ठ	पंक्ति सख्या	शुद्ध शब्द
६४. वक्त्रोक्ति	२७२	१	वक्त्रोक्ति
६५. श्लेष ..	२८३	१०	श्लेष, प्रसाद, समता...
६६. मन	२८४	१०	मत
६७. दशगुणा.	२८५ (पा० टि०)	५	दशगुणाः
६८. उत्कर्षहेतवस्ते	२८७ (पा० टि०)	५	उत्कर्षहेतवस्ते
६९. अविद्या.	२८८	१९	अविद्या
७०. पर्णस्त	२९०	८	पर्णदत्त
७१. गांधार सात	२९१	१७	गांधार आदि सात
७२. धैनुवत	२९१	१९	धैवत
७३. उद्धात्मक	३०४	१८	उद्धात्यक
७४. पाद्य	३०५	१८	वाद्य
७५. भारत	३०९	११	भरत
७६. जीत	३१५	६	गीत
७७. भास्वकार	३१७	१०	मालाकार
७८. प्रयोगस्त्रैः	३३१	१९	प्रयोगस्त्रैः
७९. करण कर्म	३५२	२७	करण, कर्म
८०. सृष्टि	३५२	३१	दृष्टि
८१. पाद-प्रचार	३६४	१६	पाद-प्रचार
८२. रवलीव	३७०	२५	रवलीन
८३. प्रगृह.	३७०	२५	प्रग्रह
८४. कथलं	३७३ (पा० टि०)	८	कयल
८५. उद्धृत	३७४	१४	उद्धत
८६. रूपित	३७८	१२	रूपित
८७. रपायैः	३७८ (पा० टि०)	१	रपायैः
८८. परित्यज्याल्य	३७८ (पा० टि०)	७	परित्यज्यान्ध
८९. वस्त्राद्यै	३७९ (पा० टि०)	३	वस्त्राद्यै
९०. पुस्तक	३८०	५	पुस्त
९१. गुदात्मक	४०९	३	गुदाकाम
९२. अनुभव	४१५	२८	अनुभाव
९३. रसानुगुण	४२७	१९	रसानुग
९४. वेम के जिन	४३२	२७	वेम के अनुसार जिन
९५. नर्म-नर्म	४३४	१९	नर्मगर्भ
९६. अन्तरा	४६६	१७	आन्तरी
९७. मधीरनया	४८१ (पा० टि०)	१०	मधीरतया
९८. मवाई	४८४	१० १५	मवाई

अशुद्ध शब्द	पृष्ठ	पश्चित सख्या	शुद्ध शब्द
६ अत्र	४९१	३१	अत्रे
०. सीमाओ से	५२२	१७	सीमाओ मे
१. महतीय	५२२	२२	महनीय
२ समाप्तोय	५२२	२७	समाप्तोऽयं